This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

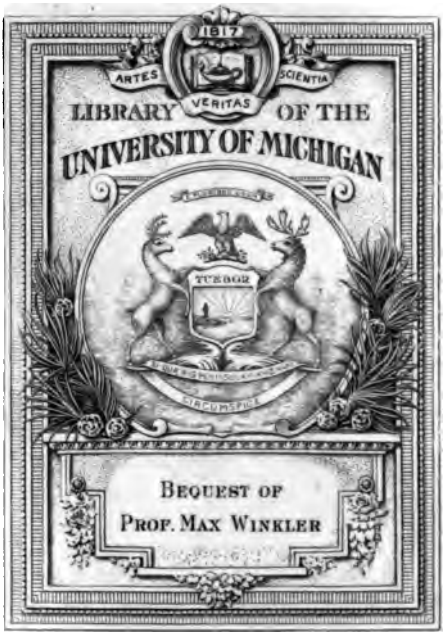
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 925,909


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER

EUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
3UDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT
25

KLEINE

SCHRIFTEN

ZUR KUNST

VON

HEINRICH MEYER

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1886

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Alphons Dürr einen eingehenden Aufsatz über Meyer in seinen Beziehungen zu Goethe, und auch in der Allgemeinen deutschen Biographie findet sich eine gedrängte Lebensschilderung desselben von C. Brun. Der Herausgeber selbst hat in der Beilage der Allgemeinen Zeitung, 1882 Nr. 269, eine Erinnerung an den Halbvergessenen veröffentlicht.[1]) Eine Hauptquelle für die Kenntnis Meyers sind ausser seinen Werken und den Briefen Goethes an ihn die Werke Goethes, welche namentlich in der Hempelschen Ausgabe, in Einleitungen und Anmerkungen zerstreut, viele Einzelbeiträge zu seinem Lebensbilde enthalten; die Briefe Meyers an Goethe, die das wertvollste Material bilden würden, sind leider bis jetzt nicht zugänglich geworden. Seine Briefe an C. A.

---

[1]) Von älterer Litteratur ist zu nennen: der Artikel 'Meyer' in Füesslis Künstlerlexikon, aus dem die Verfasser der späteren Künstlerlexika geschöpft haben; die Nekrologe Meyers von C. A. Böttiger im Artistischen Notizenblatt 1832 Nr. 20 und von Hand in der Weimarer Zeitung 1832 Nr. 58 (vgl. Allgem. Nekrolog der Teutschen, Jahrg. 10, 1832, 2, 710 ff.), ganz besonders die gute Biographie in dem Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft in Zürich 1852, mit einem Porträt Meyers nach dem Gemälde von L. Vogel in Zürich vom Jahre 1813: der ungenannte Verfasser ist nach Meyer von Knonau (Allg. Deutsche Biographie 21, 579) der Philolog und Numismatiker Heinrich Meyer. Einzelnes über Meyer findet sich noch in: Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen 1, 35, 64 f., 121. Riemer, Mittheilungen über Goethe 1, 103, 202; Derselbe, Einleitung zu Meyers Geschichte der bildenden Künste, Bd. 3. Düntzer, Aus Goethes Freundeskreise. K. B. Stark, Handbuch der Kunstarchäologie 1, 230—232. G. Th. Stichling, Weimar. Beiträge zur Literatur und Kunst, Weimar 1865, S. 33—49. A. v. Zahn, Briefe und Aufsätze von Goethe aus den Akten der grossherzogl. Kunstanstalten zu Weimar. Jahrb. f. Kunstwissensch. 1869, 2, 325—347; 4, 259 ff. C. Schuchardt, Einleitung zu Goethes Kunstschriften 1. 2. Stuttgart 1862. Derselbe, Einleitung und Anmerkungen zu dem Neudruck von Meyers Abhandlung Über Lehranstalten, Weimar 1860. R. Springer, Essays zur Kritik und Philosophie und zur Goethe-Litteratur, Minden 1885, S. 201—214. Weiteres Einzelne wird im Verlauf der Einleitung nach Bedarf zur Erwähnung kommen.

Böttiger sind veröffentlicht in dessen 'Literarischen Zuständen und Zeitgenossen', hg. v. K. W. Böttiger, 2, 296—313. Meyers kleinere Schriften, die seine Stellung zur Litteratur um die Wende des Jahrhunderts, namentlich zu Goethe und Schiller, charakterisieren und selbst wertvolle Litteraturdenkmale sind, finden sich in vielen, zum Teil schwer zugänglichen Zeitschriften versteckt, wo sie mit Mühe aus den übrigen Artikeln herausgesucht werden müssen, da nach damaliger Gepflogenheit die Verfasser sich gar nicht oder nur mit Chiffren unterzeichneten, so dass teils äussere Anhaltspunkte, wie Nachrichten in Briefwechseln, teils innere Gründe als Beweismittel für die Autorschaft zu hilfe genommen werden müssen.

Hieraus ergiebt sich als dringende Aufgabe zunächst der kritische Versuch einer möglichst vollständigen Zusammenstellung sämtlicher kleineren Schriften Meyers, ein Versuch, der bis jetzt noch nicht in seinem ganzen Umfang gemacht worden ist. Ein solches Gesamtbild seiner litterarischen Wirksamkeit bietet aber zugleich das beste Bild seiner Beziehungen zu Goethe und seiner Stellung zu den der klassischen Richtung entgegenstehenden Strömungen der Romantik und des Nazarenertums. Dass jedoch nicht alle diese Schriften unter den Begriff von Litteraturdenkmalen fallen, dass namentlich die späteren Berichterstattungen Meyers über künstlerische Erscheinungen mehr nur für sein Verhältnis zu Goethe als Förderer der Kunst von Bedeutung sind, versteht sich von selbst. Deshalb sind auch in die vorliegende Sammlung zunächst nur solche Schriften aufgenommen, welche Meyers litterarische Stellung überhaupt, sein Verhältnis zu Winckelmann, zu den Ansichten seiner Zeit und insbesondere zur alten Kunst charakterisieren. Solche kunstgeschichtliche und kunsttheoretische Schriften haben um so mehr Anrecht auf einen Platz in einer Sammlung von Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts, als die deutsche Litteratur

dieser Zeit überhaupt und namentlich die ersten Grössen derselben aufs engste mit der bildenden Kunst in Beziehung stehen und mit allem Nachdruck die Überzeugung vertreten, 'dass die Kunstbildung einen Hauptbestandteil aller höheren menschlichen Bildung überhaupt ausmache'. Dieses lebhafte Gefühl für die bildende Kunst und dieser unwiderstehliche Drang nach Kunst machte sich am nachdrücklichsten in Goethe selber geltend und kam zum Durchbruch in seiner fluchtartigen Reise nach Italien. Die Hauptabsicht seiner Reise war, wie er an den Herzog schrieb (25. Januar 1788), neben anderem: 'den heissen Durst nach wahrer Kunst zu stillen.' Solche war damals in Deutschland nicht zu finden, und so suchte und fand Goethe, wie vor und nach ihm so viele, 'die wahre Kunst', das Ideal bildender Kunst in Italien, im klassischen Altertum und in der Kunst der Renaissance. Und hiebei kam ihm H. Meyer fördernd entgegen; ja, wenn man die Wandelungen betrachtet, welche Goethe während seines Aufenthaltes in Italien durchmachte, und die ihn mehr und mehr zu dem Studium der antiken Kunst und in seiner eigenen ausübenden künstlerischen Thätigkeit von dem dilettantischen Betrieb der Malerei zum ernsten Studium, namentlich der menschlichen Gestalt, führten und schliesslich in der Überzeugung endigten, dass er sich in dieser anderthalbjährigen Einsamkeit selbst wiedergefunden habe, und zwar als Künstler (s. seinen Brief an den Herzog vom 18. März 1788), — so möchte man wohl hierin wesentlich den Einfluss des auf den Pfaden Winckelmanns und Mengs' wandelnden Meyer erkennen. Es beginnt von ihrem ersten Bekanntwerden ein unaufhörlicher Wechselverkehr zwischen Goethe und Meyer, und da die Beschäftigung mit der Kunst von nun an in erhöhtem Mass ein wesentliches Lebensbedürfnis Goethes war, so ist damit auch die Stellung Meyers zu Goethe als eines unentbehrlichen Genossen in Sachen der Kunst besiegelt. Wie er Goethe auf den Pfaden der Kunst geleitet hat, so wurde er von Goethe in das

tschen Litteratur eingeführt. Beide er-
.er auf dem Gebiete der Kunstlitteratur,
r hiezu beigesteuert hat, das sind Denk-
nserer Litteratur einen ehrenvollen Platz
Zeitschriften der klassischen Litteratur-
nen und wert sind, mehr gelesen zu werden,
der Fall gewesen zu sein scheint.
·s ganze Richtung ist der Umstand ent-
esen, dass er nach seines ersten Lehrers
den Unterricht Johann Caspar Füesslis in
Drei Jahre, 1778—81, brachte er im
rkehr mit diesem Manne zu, der nicht nur
Maler, sondern zugleich Kunstschriftsteller
ein Freund und eifriger Verehrer von
auch seinen Schüler auf das Studium der
te, namentlich auf die Kunstanschauungen
ıann und Mengs hinleitete. In H. Füesslis
on heisst es von ihm, er habe sich als
um die Kunst selbst in seinem Vaterland
ı Unterricht und geistvolle Aufmunterung
tler ein bleibendes Verdienst erworben. Es
: der 1778 Winckelmanns Briefe an seine
der Schweiz und 1795 Mengs' Gedanken
chönheit und den Geschmack in der Malerei

solchen Eindrücken durchlebte Meyer die Jahre
en Empfänglichkeit in Zürich, und als er 1784
ı kam, hatte er durch solche Vorstudien bereits
te Richtung gewonnen, die zwar einseitig er-
ı kann, die ihn aber jedenfalls in der Fülle der
ıcke, die er in Rom empfing, vor Zersplitterung
ırte. 'Durch das Studium Winckelmanns, seines
ers bei Betrachtung der antiken Denkmäler, eignete
ch, heisst es in H. Füesslis Künstlerlexikon, das
re Urtheil an, das seine späteren Schriften aus-
ıete, obgleich er damals noch keine seiner Bemer-
ıen niederschrieb.' Aber auch das Studium der

neueren Kunst wurde nicht vernachlässigt, und als 1786 Goethe nach Rom kam, da war Meyer in der Kunstgeschichte bereits so bewandert und in Rom so eingelebt, dass er Goethe speziell durch diese Seite seines Könnens imponierte und sofort dessen ganze Zuneigung gewann, woraus ein Bund fürs ganze Leben wurde.

'Es ist ein schöner menschlicher Zug bei Goethe, dass sich ihm das Interesse für bestimmte Gegenstände gern mit einem Verhältniss zu gewissen Personen, welche sich demselben ganz gewidmet hatten, verband, ja selbst in dasselbe einkleidete. Auf dieselbe Weise verband er sich zum Studium der bildenden Kunst und zu Einwirkung auf den Gang derselben in Deutschland mit Heinrich Meyer, den er in Rom ..... kennen gelernt hatte; ja dieses Verhältniss kann insofern als das innigste dieser Art, welches er eingegangen, betrachtet werden, als er in diesem Manne, was die historische Kenntniss der Kunst betrifft, fast mehr als einen Mitstrebenden gesehen, nemlich ihn beinahe als eine unbedingte Autorität verehrt zu haben scheint', und, fügen wir diesen Worten Danzels[1]) hinzu, als das Kunstbedürfnis bei dem vielseitigen Goethe stets in der vordersten Reihe seiner Interessen stand.

Dass das persönliche Verhältnis Goethes zu Meyer ein wirklicher Herzensbund war, und keineswegs 'diese Intimität nur auf die kunsthistorische Provinz beschränkt blieb', wie Hermann Grimm[2]) etwas geringschätzig sich ausdrückt, beweisen nicht nur die Urteile der Zeitgenossen, namentlich derjenigen, die selbst in sehr nahem, häuslichem Verkehre mit Goethe standen, sondern auch zahlreiche Äusserungen Goethes selbst, die deutlich genug erkennen lassen, dass er in Meyer nicht nur den Künstler und Kenner schätzte, sondern auch den Menschen liebte

---

[1]) Goethe und die Weimarischen Kunstfreunde in ihrem Verhältniss zu Winckelmann. Gesammelte Aufsätze S. 120.
[2]) Goethe 2, 360.

und selbst in seinen intimsten Verhältnissen ins Vertrauen zog.

Kerner, der sich gegen Meyers nahe Stellung zu Goethe immer etwas missgünstig verhielt, äussert sich im Vorwort der 'Briefe von und an Goethe' S. IX: 'Wenn Goethes Verhältniss zu Schiller sich durch gleiche Theilnahme an der Poesie und Allem, was mit ihr verwandt ist, durch gegenseitiges Einwirken ihrer Naturen auf einander, durch gemeinsame Förderung ästhetischer Zwecke gestaltet, so bildet den Bezug Goethes zu Meyer, ausser dem stillen, persönlich ihm zusagenden ruhigen Charakter dieses Mannes, das praktisch-theoretische Interesse an aller und jeder Kunst, die früh schon in Rom gemachte Bekanntschaft, das Bedürfniss gegenseitigen Ideenaustausches, die durch Goethe beförderte Weiterbildung und Subsitzenz des Künstlers, das Zusammenleben mit demselben und das sociale literarische Wirken in Schriften, deren Zettel und Einschlag bald mehr bald weniger wechselseitig besorgt, immer jedoch zu vollkommenster Übereinstimmung im Resultat gebracht, unter der Firma der Weimarischen Kunstfreunde eine geraume Zeit allein die deutsche Kunstwelt zu unterhalten und zu belehren geeignet war.'

Eckermann in den Gesprächen mit Goethe (1^3, 148 f.) berichtet uns, Goethe schätze und rühme an seinem Freunde Meyer, dass dieser ausschliesslich auf das Studium der Kunst sein ganzes Leben verwendet habe, wodurch man ihm denn die höchste Einsicht in diesem Fache zugestehen müsse; 'Ich bin, habe er geäussert, auch in solcher Richtung frühzeitig hergekommen, und habe auch sonst ein halbes Leben an Betrachtung und Studium von Kunstwerken gewendet, aber Meyer'n kann ich es denn doch in gewisser Hinsicht nicht gleich thun.' Und seine eigene Meinung über Meyer spricht Eckermann (2^3, 226) dahin aus: 'In Meyers Nähe wird es mir immer wohl, welches daher kommen mag, dass er

ein in sich abgeschlossenes, zufriedenes Wesen ist, das von der Umgebung wenig Notiz nimmt, und dagegen sein eigenes behagliches Innere in schicklichen Pausen hervorkehrt. Dabei ist er in allem fundirt, besitzt den höchsten Schatz von Kenntnissen und ein Gedächtniss, dem die entferntesten Dinge gegenwärtig sind, als wären sie gestern geschehen. Er hat ein Übergewicht von Verstand, den man fürchten müsste, wenn er nicht auf der edelsten Kultur ruhte; aber so ist seine stille Gegenwart immer angenehm, immer belehrend.'

Auch der Kanzler von Müller[1]) spricht sich über das innige Verhältnis der beiden Freunde so aus, dass dasselbe keineswegs bloss als ein auf gemeinsamen Interessen beruhendes, sondern als rein menschliches gegenseitiger Liebe und Hochachtung erscheint. Er sagt: 'Goethe erklärt sich für so durchaus in Praemissen und Grundsätzen mit Meyern einverstanden, dass es beiden oft schwer wird, zu einer Unterhaltung oder Diskussion zu kommen. Sie sitzen sich oft Stundenlang vergnügt einander gegenüber, ohne dass einer mehr als abgebrochene Worte vorbringt. Wenn Goethe ein Kunstwerk erhält, verbirgt er es zuerst Meyern, um sich selbst ein Urtheil zu bilden, und nicht von einem fremden Urtheil überrascht, überboten zu werden.'[2])

Den schönsten Einblick in das Freundschaftsverhältnis geben uns die Mitteilungen des letzten Sekretärs Goethes, Christian Schuchardts, der einem Besucher erzählte[3]): Zelter, den man sonst für den intimsten Freund Goethes halte, sei zu einseitig gewesen; 'derjenige, mit welchem Goethe im herzlichsten Einvernehmen stand, war Heinrich Meyer. . . . . Vom Jahr 1791, wo Meyer nach

[1]) Goethes Unterhaltungen mit dem Kanzler Fr. v. Müller, herausg. v. Burckhardt, S. 115.

[2]) In letzterer Hinsicht vgl. auch Eckermann, Gespräche mit Goethe 1^3, 148.

[3]) Robert Springer, Essays zur Kritik und Philosophie und zur Goethe-Litteratur S. 211.

Weimar übersiedelte, stand er bis zu seinem Tode in seelenvollster Übereinstimmung mit Goethe, wie kein anderer, selbst nicht Schiller. . . . . Er war bescheiden, einfach, gemütvoll. Nach fünfzigjährigem Zusammenleben mit ihm gestand Goethe, unter allen, die sich thätig an seiner Seite erhielten, sei Meyer der Vorzüglichste; dabei stimmten sie aber in vielen Dingen nicht unmittelbar, sondern erst nach einem Wortgefecht überein. . . . Wenn Meyer stirbt, sprach Goethe, als der Freund erkrankte, so verliere ich einen Schatz, den wiederzufinden ich fürs ganze Leben verzweifle. . . . Wenn Meyer krank war, so entband mich Goethe von allen Arbeiten, damit ich seinem Freunde beständig zur Seite sein konnte. Die beiden Alten hatten sich zuletzt so ineinander verschmolzen, dass Einer ohne den Andern nicht mehr leben konnte. Oft sassen sie stundenlang neben einander ohne ein Wort zu sprechen, schon von ihrem Beisammensein befriedigt. Bei Goethes Tode sagte seine Schwiegertochter vorher, dass es nun auch mit Meyern nicht mehr lange dauern werde, und er starb noch in demselben Jahre.'

Das sind Urteile von Männern, die im beständigen Umgange mit Goethe und Meyer lebten, also auch ihr Verhältnis wohl besser zu beurteilen vermochten, als diejenigen, die bloss aus Goethes Werken schliessend Meyer zu Goethes 'kunsthistorischem Adjutanten' herabdrücken. Aber auch die anderen, berühmteren Glieder des Weimarer Kreises stellten Meyer sehr hoch. Über seine Beziehungen zu Schiller wird noch mehr die Rede sein. Herder, Voss, Wieland, C. A. Böttiger, auch Schadow äusserten sich aufs anerkennendste über seine Leistungen sowohl, als über seine Persönlichkeit. So schreibt z. B. Goethe an Meyer 21. August 1789 nach Rom, dass Herder ihn herzlich schätze, und Böttiger berichtet [1]: 'Herder findet die Erklärer bei Beschauung

[1] C. A. Böttiger, Literar. Zustände u. Zeitgenossen 1, 121.

von Kunstwerken, besonders der Gemälde, unausstehlich. . . . . Nur Meyers wenige, aber sinnige Winke waren ihm angenehm.' Das günstige Urteil Herders über Meyers Beiträge zu den Griechischen Vasengemälden, hg. von C. A. Böttiger 1797 ff., wird unten angeführt werden. Wieland [1]) schätzte namentlich Meyers Richtung aufs Antik-Klassische; er war z. B. von Meyers Gemälde, das den Raub der Leukippiden darstellte, unbeschreiblich entzückt, und nannte es ein Stück von seinem heidnischen Evangelium. Auch hat Meyer Zeichnungen zu Wielands Agathon entworfen, die in Zürich von Lips gestochen, aber aus unbekannten Gründen nicht herausgegeben wurden. C. A. Böttiger war mit Meyer durch enge Bande der Freundschaft verknüpft und hat sich mit ihm mehrmals zur Herausgabe von Schriften verbunden, sowie auch in mehreren Zeitschriften Meyer zum Mitarbeiter gehabt (s. u.). Will man auch hier die Freundschaft aufs archäologische Gebiet beschränkt wissen? Ein Licht auf dieses Verhältnis werfen eine Anzahl Briefe Meyers an Böttiger. Auch der warme Nekrolog zeugt von Böttigers Liebe und Verehrung für Meyer, und in dem Vorbericht zur Amalthea (1, XXXVI) spricht er in Ausdrücken höchster Achtung von ihm als Menschen und als Kenner. In diesem Verkehr mit Böttiger tritt Meyers kunstarchäologische Thätigkeit in den Vordergrund, so in den Vasenbeschreibungen, in der Betrachtung der Aldobrandinischen Hochzeit, in den Nachrichten über antike Kunstwerke in der Amalthea. Im Verkehr mit Goethe dagegen erscheint Meyer mehr als wissenschaftlicher und praktischer Kunstkenner, als Kunstlehrer (an der Zeichenschule) und als Kunsttheoretiker, in Behandlung ästhetischer Fragen.

Meyer war, als ihn Goethe in Rom kennen lernte, bereits fertig und abgeschlossen in seinem Urteil, wohl-

[1]) C. A. Böttiger, Literarische Zustände und Zeitgenossen 1, 35.

bewandert im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte und in den Sammlungen Roms, und das war es zunächst, was ihn Goethe so wert machte. Seine erste Begegnung mit Meyer schildert dieser in der 'Italienischen Reise' (Brief vom 3. November 1786) in der bekannten Weise und schliesst mit den Worten: 'Der belehrende Künstler war Heinrich Meyer, ein Schweizer, der mit einem Freunde, Namens Cölla, seit einigen Jahren hier studiert, die antiken Büsten in Sepia vortrefflich nachbildet und in der Kunstgeschichte wohl erfahren ist.' In der nächsten Zeit lesen wir dann in dem Reiseberichte nichts über einen häufigeren Verkehr zwischen Beiden. Tischbein steht bei Goethe zunächst noch im Vordergrund. Reiffenstein, Angelika Kauffmann, Schütz, Hirt, Moritz bilden den Kreis, in dem er verkehrt. Doch muss er trotz seines Schweigens auch Meyer früh näher getreten sein. Denn schon Anfang Januar 1787 schreibt er an den Herzog: 'Das Wichtigste, woran ich nun mein Auge und meinen Geist übe, sind die Stile der verschiedenen Völker des Alterthums und die Epoche dieser Stile in sich, wozu Winckelmanns 'Geschichte der Kunst' ein treuer Führer ist. Mit Hilfe der Künstleraugen und eigener Kombinationsgabe suche ich soviel als möglich Manches zu finden und zu suppliren, was uns Winckelmann jetzt selbst geben würde, wenn er in diesem Jahr eine neue Ausgabe veranstalten könnte. . . . . An unsere Zeichenakademie hab' ich vielfältig gedacht. auch einen Mann gefunden, wie wir ihn einmal brauchen, wenn Kraus abgeht, dass man mehr aufs Solidere kommt.' Hier kann Goethe bei den 'Künstleraugen' wohl kaum an einen anderen als an Meyer denken: bei dem ins Auge gefassten Nachfolger Krauses im Direktorate der freien Zeichenschule kann Meyer oder Tischbein gemeint sein; letzteres legt sich auch dadurch nahe. dass Goethe am 2. Oktober 1787 sich über Tischbein dahin ausspricht, derselbe habe nicht wie eingeschlagen, wie er gehofft. 'Es ist ein wirklich

guter Mensch, aber er ist nicht so rein, so natürlich, so offen, wie seine Briefe.' Doch braucht man diese Hoffnung nicht notwendig mit der Besetzung der Direktorstelle in Zusammenhang zu bringen, sondern kann sie auch lediglich auf das Freundschaftsverhältnis beziehen, und da Goethe Meyer nun schon einige Monate kannte und offenbar beim Studium der antiken Kunst mit ihm verkehrte, so konnte er auch schon ihn als einstigen Lehrer an der Zeichenschule ins Auge fassen. Seit er vollends aus Neapel nach Rom zurückgekehrt war und Tischbein diese Stadt anfangs Juli wieder verliess, um wieder nach Neapel zu gehen, wurde der Verkehr mit Meyer dafür um so reger; seine tiefen und sicheren Kenntnisse, seine im gleichen Boden des Studiums Winckelmanns wurzelnde Auffassung, sodann aber auch das bescheidene, gefällige Wesen Meyers zogen ihn an. Er schreibt den 6. Juli 1787, also einen Monat nach seiner Rückkehr: 'Moritz, einige Landsleute im Hause, ein wackerer Schweizer sind mein gewöhnlicher Umgang.' Und am Schlusse des Berichtes vom Oktober heisst es: 'Unabhängiges Nachdenken, Anhören von Andern, Beschauen künstlerischen Bestrebens, eigene praktische Versuche wechselten unaufhörlich oder griffen vielmehr wechselseitig in einander ein. Hiebei förderte mich namentlich die Theilnahme Heinrich Meyers von Zürich, dessen Unterhaltung mir, obgleich seltener, günstig zu Statten kam, indem er als ein fleissiger und gegen sich selbst strenger Künstler die Zeit besser anzuwenden wusste, als der Kreis von jüngern, die einen ernsten Fortschritt in Begriffen und Technik mit einem raschen lustigen Leben leichtmüthig zu verbinden glaubten.' Im Novemberbericht sodann spricht sich Goethe über ihn so aus: 'Heinrich Meyer von Zürich, dessen ich schon oft zu gedenken Ursach hatte, so zurückgezogen er lebte, so fleissig er war, fehlte doch nicht leicht, wo etwas Bedeutendes zu schauen, zu erfahren, zu lernen war; denn die Übrigen suchten und

le nun im Anschauen, in der wahren, unter-
den Erkenntniss. Wie viel ich hierin einem
einsam fleissigen Schweizer, Namens Meyer,
bin, kann ich nicht sagen. Er hat mir zu-
ıe Augen über das Detail, über die
schaften der einzelnen Formen auf-
lossen, hat mich in das eigentliche
n initiirt. Er ist in Wenigem genügsam und
.en. Er geniesst die Kunstwerke eigentlich mehr
grossen Besitzer, die sie nicht verstehen, mehr
lere Künstler, die zu ängstlich von der Nach-
sbegierde des Unerreichbaren getrieben werden.
eine himmlische Klarheit der Begriffe,
englische Güte des Herzens. Er spricht
mit mir, ohne dass ich alles aufschreiben möchte,
t, so bestimmt, richtig, die einzige wahre Linie

seiner Nähe, in einer Reihe von Zeit, hoffe ich noch auf einen Grad im Zeichnen zu kommen, den ich mir jetzt selbst kaum denken darf. Alles, was ich in Deutschland lernte, verhält sich zu seiner Leitung wie Baumrinde zum Kern der Frucht. Ich habe keine Worte, die stille wache Seligkeit auszudrücken, mit der ich nun die Kunstwerke zu betrachten anfange; mein Geist ist erweitert genug, um sie zu fassen, und bildet sich immer mehr aus, um sie eigentlich schätzen zu können.' Dieses ehrende Geständnis findet seine Erklärung darin, dass Goethe damals getreu seinem schon im August dem Herzog mitgeteilten Studienprogramm im Bunde mit Meyer bereits das Studium der menschlichen Gestalt begonnen hatte, worüber er am 25. Januar 1788 an seinen Fürsten schreibt, er sei gegen Ende Oktober wieder in die Stadt gekommen, und da sei eine neue Epoche angegangen, nämlich das gründliche Studium der Menschengestalt. Dadurch erst habe er angefangen die Antiken zu verstehen. Nachdem er alle Teile gründlich durchstudiert, gedenke er nun die vorzüglichsten Statuen und Gemälde Roms mit frischgewaschenen Augen zu besehen. 'Diesen Cursum habe ich an der Hand eines Schweizers Namens Meyer, eines gar verständigen und guten Künstlers gemacht.' Wenn nun auch Goethe in demselben Briefe noch die Absicht ausspricht, noch einige Landschaftszeichnungen zu beginnen und einige Veduten nach der Natur zu zeichnen, wenn auch Meyer mit Goethe im Herbst 1787 bei Verschaffelt einen Kurs in der Perspektive mitmacht, so ist doch die Menschengestalt für Beide die 'Sonne', um die sich seit seiner Bekanntschaft mit Meyer bei Goethe alle Kunst bewegte: 'wie ich vorher, schreibt er a. a. O., gleichsam wie von dem Glanz der Sonne, meine Augen von ihr weggewendet, so konnte ich nun mit Entzücken sie betrachten und auf ihr verweilen.' Diese Wendung ist für Beide wichtig geworden, indem sie dadurch mehr und mehr die Anschauung in sich befestigten, welche der einzelnen

hen Gestalt in der bildenden Kunst überhaupt
ste Bedeutung zumass[1]) und ihnen so, da die
che Gestalt allerdings vorzugsweise für plastische
ng sich eignet, den Vorwurf eintrug, sie über-
ie Gesetze der Skulptur auf die Malerei (s. Danzel).
n sich zu dieser Frage stellen mag, soviel ist
s richtig, dass ohne gründliches anatomisches
der Menschengestalt eine vollendete künstlerische
ung derselben nicht möglich ist, und wenn sichs
nde hiebei sauer werden liessen, so können wir
er nur zum hohen Verdienst anrechnen, dass er
dabei gefördert hat.

ser wusste auch, was er ihm verdanke. Noch
. März 1788 schrieb er: 'Drei, vier Künstler
n täglich auf mein Zimmer, deren Rath und An-
ich nutze, unter welchen jedoch, genau besehen,
ch Meyers Rath und Nachhilfe mich am meisten
t. Wenn mit diesem Winde, auf diesem Elemente
hiff nicht von der Stelle käme, so müsste es keine
oder einen wahnsinnigen Steuermann haben.' Der
ke an den Abschied von Rom wurde ihm daher
tlich um der Trennung von Meyer willen schwer.
. April schreibt er: 'Die Tage vergehen und ich
nichts mehr thun. Kaum mag ich noch etwas
mein ehrlicher Meyer steht mir noch bei und
niesse noch zuletzt seines unterrichtenden Um-
. . . . — Ich war mit meinem guten Meyer
Morgen in der französischen Akademie, wo die
se der besten Statuen des Alterthums beisammen
. Wie könnt' ich ausdrücken, was ich hier wie
Abschied empfand? In solcher Gegenwart wird
ehr als man ist; man fühlt, das Würdigste, wo-
an sich beschäftigen solle, sei die menschliche

[1]) Goethe an Meyer, 27. April 1789: 'Nach meiner Über-
g ist die höchste Absicht der Kunst, menschliche
n zu zeigen, so sinnlich bedeutend und schön als
h ist.'

Gestalt, die man hier in aller mannichfaltigen Her
keit gewahr wird.'

Mit dem Weggang aus Rom war Meyer nicht
gessen. Der persönliche Verkehr wurde nun e
durch den brieflichen. Meyer begab sich zunächst
Goethes Abreise nach Neapel, wo er auch die Her
Amalia und ihren Reisebegleiter Herder kennen l
welchem Goethe seinen Freund in einem Briefe
Anfang Juni aus Konstanz warm empfahl. Im Sept
war er wieder in Rom, und am 19. schrieb ihm G
aus Weimar: 'Ich kann und darf nicht sagen,
viel ich bei meiner Abreise von Rom
litten habe, wie schmerzlich es mir war, das s
Land zu verlassen; mein eifrigster Wunsch
Sie dort wiederzufinden..... — Ihre l
Briefe haben mir viel Freude gemacht, sagen Sie r
von Zeit zu Zeit etwas. Von Ihnen ganz allein
ich einen ernsthaften Wiederklang meiner ächter
lienischen Freuden. Wie sehr wünsche ich, d
uns irgend in der Welt wieder begegnen möchten

Wer so schreibt, hat mehr als ein bloss sach
Interesse. Goethe suchte und fand daher auch
und Wege, seinen Herzenswunsch zu verwirkl
Und die Art und Weise, wie er Meyer davon be
richtigt, trägt nicht den Charakter geschäftsmä
Förmlichkeit oder höflicher Verbindlichkeit, mit
Goethe sonst wohl solche Mitteilungen macht, so
die aufrichtigste Herzensfreude spricht aus dem
vom 21. August 1789, worin er ihm schreibt, w
für seine Zukunft gesorgt habe: 'Endlich, l
lieber Meyer, kann ich Ihnen sagen, d
meinem Wunsche, etwas für Sie zu thun, näher ko
Herder, welcher glücklich zurück ist und Sie h
schätzt, hat mir gesagt, Ihr Wunsch sey, noch
Jahre in Rom zu bleiben und nachher irgendw
ruhiges Plätzchen zu finden, wo Sie unter Freun
Talent üben und ein leidliches Leben führen mö

Ich kann Ihnen folgendes Anerbieten thun. Wenn Sie noch zwei Jahre bleiben wollen, kann ich Ihnen (jährlich) hundert Scudi versprechen, welches wenigstens eine Zubusse ist und bei Ihrer Art zu leben Sie erleichtert und Ihnen Raum zum Studiren gibt. — — Sind die zwei Jahre herum, so kommen Sie zu uns. Für das Reisegeld sorge ich, und sorge, dass Sie eine Situation hier finden, die Ihrer Gemüthsart angemessen ist. Wenn ich Ihnen keine grosse Pension versprechen kann, so sollen Sie doch haben, was Sie brauchen. Nun wäre mein Wunsch: Sie sagten mir Ihre Gedanken etwas umständlicher über die Zeit Ihres dortigen Aufenthaltes, über die Studien, die Sie noch zu machen wünschen u. s. w. Sie könnten auch in der Zeit Manches sammeln, was Sie glaubten, das dereinst hier nützlich und erfreulich seyn könnte, und sich so nach und nach zu einer Existenz in einem nordischen Städtchen vorbereiten. In der Nachbarschaft haben wir kostbare Kunstwerke, wo sich der Sinn wieder auffrischen lässt. Gute Freunde finden Sie und eine sehr zwanglose Existenz. Der Herzog, der mich in den Stand setzt. Ihnen diese Anerbieten zu thun, ist ein Herr, dem Sie anzugehören sich freuen werden. Mir giebt es eine neue Aussicht auf's Leben, dass ich mir nun denken kann, dereinst Ihres Umganges zu geniessen. — — Von Ihren Arbeiten, wie sie vorwärts gehen, schreiben Sie mir ja, und von Allem, was Sie glauben, was uns gegenwärtig und künftig erfreulich seyn kann. Da wir nun zusammengehören, so müssen wir auch unsern Lebensgang zusammenleiten, auf jede Weise. — —'

Ein kürzeres Zusammensein genossen die beiden Freunde vor Meyers Eintritt in Weimar noch einmal auf italienischem Boden, nämlich im Jahre 1790 in Venedig,

wo Goethe die aus Rom zurückkehrende Herzogin
zu erwarten hatte (vgl. Goethe, Tag- u. Jahreshefte
Meyer befand sich damals auf der Heimreise na
Schweiz, wo er noch bis zu seinem Eintritt in V
blieb.

Im November 1791 trat Meyer in Weimar ein,
dem Titel eines Professors an der freien Zeichen
Über seine Wirksamkeit an dieser, zuerst als
dann als Direktor, zu reden ist hier nicht der
für unseren Zweck ist es wichtiger, dass Meyer n
in ganz spezielle und intime Beziehung zu Goeth
Diese fand ihren äusseren Ausdruck darin, dass
Meyer völlig in sein Haus aufnahm, und dass
Goethes Hausgenosse (nicht etwa Sekretär) blieb
seiner Verheiratung mit Fräulein von Koppenfels
Ende des Jahres 1802. Diese Hausgenossensch
mehr als alles Andere noch dazu beigetragen, die F
aufs engste an einander zu ketten. Keinem Ande
Goethe eine so weitgehende Freundschaft erwiesen,
aber hat sich ihm auch so selbstlos hingegeben,
auf alle seine Bestrebungen eingegangen und hat s
ganze Arbeitskraft dem Meister zur Verfügung g
Wie wert Goethe dieses Zusammenleben war, ge
seinen Äusserungen in den Tag- und Jahresheften
und aus einem Brief an Knebel vom 28. Novemb
selben Jahres hervor. An jener Stelle heisst e
meinen Weimarischen häuslichen Verhältnissen er
sich eine bedeutende Veränderung. Freund Mey
seit 1792, einige Jahre Abwesenheit ausgenomme
Haus- und Tischgenosse mich durch b
rende, unterrichtende, berathende G

[1]) Man vergleiche hiezu: Vogel, Goethe in amtlich
hältnissen, Jena 1834. Stichling, Goethe und die freie
schule zu Weimar (Weimarische Beiträge zur Litter
Kunst, Weimar 1865, S. 33—49). A. v. Zahn, Jahrbü
Kunstwissenschaft 2, 325 ff. A. Dürr, Zeitschr. f. bild
20, 68.

beobachten, und als Goethe während der Cam-
Frankreich und der Belagerung von Mainz
Zeit von Hause abwesend war, da konnte er
s Beschützer seines kleinen Sohnes zurücklassen
seine Hände die Leitung der Bauthätigkeit an
Hause legen. Über dieses schöne Verhältnis
ich auch Goethe in der 'Campagne in Frank-
Werke 25, 164) in warmen Worten also aus:
tiller, häuslicher Kreis war nun um so reicher
er abgeschlossen, indem Heinrich Meyer zugleich
genosse, Künstler, Kunstfreund und Mitarbeiter
Unsrigen gehörte, und an allem Belehrenden,
allem Wirksamen thätigen Antheil nahm.' Auf
dschaftlich-herzliche Verhältnis, das Meyer auch
hes Familie verband, werfen namentlich noch
riefe Goethes an Meyer nach Italien ein freund-
cht, wo Goethe am 17/18. August 1796 u. a.

leider mit den unsrigen in Widerspruch stehn' (Goe
Jahrb. 3, 228), und am 15. September: 'Vom Sauerk
soll nächstens eine Probe gemacht werden. Die Hausfreu
(d. h. die Familie des Dichters, insbesondere Christi
wünschen sehnlich Ihre Wiederkunft und versprec
die allerbeste Bewirthung' (ebenda 3, 234). De
geht doch über die Grenzen der kunstgeschichtlic
Provinz!

Über die Studien der 'Weimarischen Kunstfreu
aus der ersten Zeit von Meyers Aufenthalt erfahren
unter anderem aus Goethes 'Campagne in Frankre
(S. 170), dass sie sich namentlich mit den Gemmen
fürstlich Gallitzinschen Sammlung beschäftigten, und
Meyer den Farbenbeobachtungen Goethes hilfreich
die Hand ging: 'Freund Meyer entwarf verschied
Compositionen, wo man sie (die Farben) theils in
Reihe, theils im Gegensatz zu Prüfung und Beurtheil
aufgestellt sah.' Auch Böttiger (Lit. Zustände und
genossen 1, 35) berichtet hierüber schon unterm
Februar 1792 folgendes: 'Am Schlusse (eines
Weimarischen Gesellschaftsabende) hatte Herr Me
der schweizer Maler, der bei Goethe wohnt und
Jahre in Italien zugebracht hat, sein neuestes Ge
holen und vor uns aufstellen lassen. Meyer hat
den neuen prismatischen Versuchen von Goethe das
lorit eingerichtet, und man muss gestehen, es that
jetzt am Abend unerwartet herrliche Wirkung.'
Goethe schreibt an Jacobi (1. Februar 1793): 'Ich
dir die Zeichnungen kopiren in denen Meyer
theoretischen Farben Speculationen in Praxin zu
anfing.'

Doch das waren nicht die einzigen Bestrebung
beiden Kunstfreunde. Bald tauchen weitergehende
auf. 1794 schreibt Goethe in den Tag- und J
heften: 'Als Hausgenossen besass ich nunmehr m
ältesten römischen Freund Heinrich Meyer. Erin
rung und Fortbildung italienischer Stud

b tägliche Unterhaltung. Bei dem letzten
thalt in Venedig hatten wir uns aufs Neue von
l aus verständigt und uns nur desto inniger ver-
n.' Dass dabei der Wunsch, Italien wiederzusehen,
rege blieb, ist natürlich. Zunächst aber sollte
im Jahr 1794 im Auftrag des Herzogs auf einige
e nach Dresden, um dort auf der Gallerie Studien
sschmückung des Schlosses in Weimar zu machen.
e besuchte Meyer in Dresden Anfangs August, wo
h dann 'auf der Gallerie was rechts zu Gute thaten.'
die Dresdener Antiken scheint Meyer damals stu-
zu haben; Goethe schreibt darüber an Schiller
'ebruar 1796): 'Er hat die Art die Antiken zu
:hten, die er in Dresden angefangen hatte, fort-
t; er schreibt, "Nun kommt es auf zarte Bemer-
n an: der Zeichnung der Augen, der Art, wie die
sich schwingen und sich begegnen, wie der Mund
net und gearbeitet ist, wie die Haare angesetzt sind,
ir Kenntnisse der Künstler gehabt, welcher Theorie
folgt sei".' Und an Meyer schreibt er nach Italien
rz 1796: 'Dass Sie durch genaue Beobachtungen
innes, in welchem die Kunstwerke gemacht sind,
rt wie, und der Mittel wodurch sie gemacht
neue und sichere Quellen des Beschauens
der Erkenntniss eröffnen würden, war
urch Ihre Versuche in Dresden und durch
anzes Leben und Wesen überzeugt'. Auch brief-
Verkehr hatte in der Zeit des Dresdener Aufent-
zwischen beiden stattgefunden. Von den acht
n Goethes an Meyer aus diesem Sommer giebt
Riemer nur zwei und auch diese verstümmelt wieder.
zwischen hatte sich Schiller Goethe genähert und
ir die Horen gewonnen; auch Meyers Mitwirkung
in Aussicht genommen und war Schiller hoch
scht (s. Goethe-Schillers Briefwechsel Nr. 21). Im
er 1794 erfolgte die erste persönliche Begegnung
in Jena, die Eckermann (Gespr. m. Goethe 2^3,

226 f.) nach Meyers Erzählung beschreibt. Schiller w
sehr erfreut, in Meyer einen tüchtigen Mitarbeiter
gewinnen (s. Brief Schillers an Goethe 2. Januar 179
auch unten S. LII). Meyers Beiträge machten
Deutschland Aufsehen und verschafften ihm einen Nam
(Goethes Brief an Meyer 22. Juli 1796, veröffentlic
im Goethe-Jahrb. 3, 222). Neben seiner erneuten Te
nahme an der schönen Litteratur liess Goethe die dur
die Verbindung mit Meyer sich mehr und mehr
staltende kunstwissenschaftliche Unternehmung nicht falle
wenn auch der Plan seiner Einwirkung auf die ze
genössischen Kunstbestrebungen noch keinerlei feste G
stalt angenommen hatte. Auch Schiller wurde
dieses Interesse gezogen und nahm lebhaften An
Doch zeigte sich bald, dass die bisherigen Vorstudi
noch nicht genügten: Meyer sollte daher noch ei
nach Italien, und Goethe wollte, so bald es die Zeit
hältnisse und seine Geschäfte erlaubten, nachk
So reiste Meyer im Herbst 1795 abermals auf bein
zwei Jahre dorthin, vornehmlich mit dem Zweck,
Geschichte alter und neuer Kunst in den sprechen
Denkmälern ihres Steigens, Stillstands und Verfalls u.
noch tiefer zu ergründen' (Füessli). Es handelte
dabei wesentlich um eine Katalogisierung und Bes
bung der massenhaften Kunstschätze alter und
Zeit, Architektur, Plastik und Malerei, nach einer
stimmten Methode, um Beschaffung von Kopieen
Zeichnungen der wichtigsten derselben, sowie um
graphische Schilderung der wichtigsten Plätze
Goethes Brief an Meyer Nr. 17, S. 43); jedoch s
damals keineswegs eine Beschränkung auf Italien
sichtigt gewesen zu sein, sondern sollte auch die
deutsche Kunst in Betracht gezogen werden. So sch
Goethe dem Freunde am 16. November 1795: 'N
berg hoffe ich dereinst mit Ihnen zu sehen und
selbst, dass man von da und von Augsburg aus
alten deutschen Kunsthorizont recht gut werde

ı **können.** Die Art, wie Sie die Denkwürdigkeiten in . **München** gesehen und beschrieben, zeigen zum vor- **as für** eine reiche Ernte jenseits der Alpen zu er- **ist.** — Die tabellarische Methode finde ch in ihrer Ausführung vortrefflich, besonders e dem kunstrichterlichen Gedächtnisse auf das beste fe kommen.' Und am 30. Oktober 1796: 'Ihre eibung von Fiesole in Nr. 9 hat mich ausser- ich erfreut [1]); das wäre so ein Anfang, wie ich t unsere Topographie ausgeführt wünschte, anstatt n die Leser immer mit Wiederholung der Strassen Vegebeschreibungen ermüdet.' Die Abwesenheit ı empfand Goethe schmerzlich. 'Seine Entfernung te mich alles Gesprächs über bildende Kunst, und meine Vorbereitung, ihm zu folgen, führte mich ıdere Wege' (Tag- u. Jahreshefte 1795, Abs. 100). der lebhafte schriftliche Verkehr bot wenigstens :n Ersatz. Leider sind die Briefe Meyers bisher ffentlichkeit ganz vorenthalten geblieben, soweit sie später in Zeitschriften übergingen, wie der Aufsatz Fiesole u. a. (s. unten), oder, wie die Vasenberichte . A. Böttiger, von diesem in seinen Publikationen teilt wurden. Aus den Tag- und Jahresheften von 6 erfahren wir, Freund Meyer habe fleissig aus Italien ichtige Blätter geschrieben, und Goethe selbst sei ch die Vorbereitung, ihm zu folgen, zu mannigfaltigen genötigt worden, deren Aktenstücke ihm noch ı viel Nutzen brächten. Namentlich sei er dadurch Cellinis Selbstbiographie geführt worden, und habe, sich recht in der florentinischen Kunstgeschichte ein- gern, gern den Entschluss gefasst, die Biographie übersetzen, besonders weil sie Schiller zu den Horen ıbar geschienen habe, wo denn auch 1796 und 97 Teil derselben erschien.

Wie wenig sich die Freunde über ihr Vorhaben noch

[1] Später in den Propyläen veröffentlicht.

im Klaren waren, zeigt Goethes Äusserung in sei
Brief vom 8. Februar 1796: 'Ich freue mich zu se
wie es Ihnen geht und dass nur, wie vorauszus
war, des Guten zu viel ist. — Wir haben uns, i
lieber Freund, freilich ein sehr weites und bi
tes Pensum vorgesteckt, und das war, der Übers
wegen, sehr gut; aber ich bin doch immer dafür,
wir beim Einzelnen gründlich sind' u. s. w. In
Brief vom 3. März zeigt sich wieder recht deutlich
Bedürfnis, das Goethe nach Meyers persönlichem Umg
empfand; er spricht seine Sehnsucht aus, 'in Me
Gesellschaft wieder zu lebhaftem Anschauen der Ku
werke in Italien zu gelangen': 'Dass wir uns
funden haben, ist eines von den glückli
sten Ereignissen meines Lebens; ich wüns
nur, dass wir lange zusammen auf dies
Erdenrunde bleiben mögen, wie ich a
hoffe, dass Schiller, ohngeachtet seiner
scheinenden Kränklichkeit, mit uns a
dauern wird.' Und am 20. Juni: 'Am m
betrübt mich bei der gegenwärtigen Lage der Sac
dass, indem ich länger Ihres Umganges entbehre,
auch nun länger für sich bleiben und einer freundli
Theilnahme ermangeln. Es geht uns der ganze Ge
des Lebens verloren, wenn wir uns nicht mitth
können, und eben in den zartesten Sachen,
denen man so selten Theilnehmer find
wünscht man sie am lebhaftesten. Bei
Abwesenheit und bei der ganzen jetzigen Lage trö
mich das am meisten, dass wir, die wir
einmal verbunden sind, einander so r
und sicher entgegenarbeiten; von Schill
bin ich gewiss, dass er nicht rückwärts geht.'

Hier spricht mehr als das Kunstinteresse, hier
das Herz. Zugleich sehen wir, dass bei Goethe, d
Meyer, allerdings durch das Kunstbedürfnis ge
einen Herzensbund geschlossen hatte, ehe er Scl

r kannte, durch die Annäherung Schillers der ältere
d nicht verdrängt wurde, sondern dass es Goethe
Bedürfnis war, wie er Schiller auf dem poetischen
sich entgegenkommend zeigte, so nun auch diesen
seine und Meyers gemeinsame Interessen hereinzu-
en, was ihm denn auch insoweit gelang, als Schiller
ihren Studien den regsten Anteil nahm und später
st einen Beitrag zu ihrer Zeitschrift Propyläen lieferte.
dem Goethe-Schillerschen Briefwechsel ersehen wir,
namentlich die Frage nach den Gegenständen der
ist, die Goethe mit Meyer in seinem Briefwechsel
r wieder berührt, auch von Goethe und Schiller im
ndlichen und schriftlichen Verkehr vielfältig erörtert
de. Die Berichte Meyers aus Italien fanden auch
Schiller warmes Interesse. 'Meyers Stimme aus Flo-
z hat mich recht erquickt und erfreut. Es ist eine
ihn zu hören, schreibt er an Goethe, mit
cher zarten Empfänglichkeit er das Schöne aufnimmt,
bei einem so denkenden und analysirenden Geist,
der seinige, ist diese Rührungsfähigkeit, diese offene
ebung eine unendlich schätzbare Eigenschaft' (29.
i 1796). In diesem Sinne richtete er auch an Meyer
in die Gedichte aufgenommene Epigramm: Der
echische Genius an Meyer in Italien.

send Andern verstummt, die mit taubem Herzen ihn fragen,
, dem Verwandten und Freund, redet vertraulich der Geist.

so auf Schiller konnten die beiden Kunstfreunde bei
em Unternehmen rechnen. In demselben Brief dagegen,
dem Goethe diese Zuversicht ausspricht (20. Juni
96. s. o.), klagt er (fast mit denselben Worten, wie
18. Juni Schiller in einem Brief an Goethe) über
Herder, den Freund Humanus, der im 8. Bande der
iefe über Humanität ein böses Beispiel gegeben habe,
Willkürlichkeit im Urteil, wenn man sie sich ein-
erlaube, bei dem grössten Verstande für traurige
gen nach sich ziehe. 'Eine Parentation, ruft er aus,
n nicht lahmer seyn als das, was über deutsche

Literatur in gedachter Schrift gesagt wird. Eine u
glaubliche Duldung gegen das Mittelmässige, eine rea
nerische Vermischung des Guten und des Unbedeutenden
eine Verehrung des Abgestorbenen und Ver
moderten, eine Gleichgültigkeit gegen da
Lebendige und Strebende, dass man den Zu
des Verfassers recht bedauern muss, aus dem eine
traurige Composition entspringen konnte. Und so schnurr
auch wieder durch das Ganze die alte halbwahre Phi
listerleier: "dass die Künste das Sittengesetz anerkenne
und sich ihm unterordnen sollen". Das Erste haben
immer gethan und müssen es thun, weil ihre Gese
so gut als das Sittengesetz aus der Vernunft entsprin
thäten sie aber das Zweite, so wären sie verloren u
es wäre besser, dass man ihnen gleich einen Müh
an den Hals hinge und sie ersäufte, als dass man
nach und nach ins Nützlichplatte absterben liesse.' I
Worte charakterisieren so recht den Gegensatz, in d
sich die drei klassicistischen Freunde schon damals g
ihre Zeitgenossen in ihren Anschauungen über Kunst
Poesie befanden. Überhaupt zieht sich durch Goe
sämtliche Briefe an Meyer wie ein roter Faden
Polemik gegen die herrschende Geschmacksrichtung. S
scharf spricht sich diese in dem Briefe vom 30. Dezen
1795 aus: 'Das Deraisonnement der Deutsch
in Rom mag sich noch widerlicher ausnehmen, als v
man es in Deutschland hören muss, und doch
Gespräch überall nichts als ein Austausch von Irrthi
und ein Kreislauf von beschränkten Eigenheiten.
wollen unsern Weg recht still, aber au
recht eigensinnig verfolgen. Lassen Sie
ja Niemand nichts von unsern Hypothesen, Theo
und Absichten merken, wenn die Leute von uns n
einige gute Meinung behalten sollen. Es ist b
mit der Masse unserer vereinigten Krä
und mit der Ausführung des Ganzen, d
wir ihnen in der Folge imponiren könn

doch werden sie auszusetzen genug
n.'

· Plan der Freunde hatte also von Anfang an
loss einen rein wissenschaftlichen Zweck, sondern
ı eine polemische Spitze. Wie Goethe mit Schiller
schönen Litteratur den Xenienkampf vorbereitet,
der bildenden Kunst mit Meyer ein Werk, das
ılt offenbaren sollte, was wahre Kunst sei, wie sie
ige in den höchsten Leistungen der Kunst des
ms und der Renaissance, und wie man, um der
ler Gegenwart aufzuhelfen, die besten Kunstwerke
eiten im Zusammenhang mit ihren Zeiten und mit
tur ihres Landes (Brief Nr. 7) studieren und aus
Studium die Regeln für die eigene Kunstübung,
richtige Wahl der Gegenstände u. s. w. ableiten
All das wogte aber noch ungeklärt im Kopfe
s und spricht sich nur vereinzelt in den Briefen
eyer aus. Den älteren Schlegel glaubte Goethe
noch mit seinen Ideen im Einklang. 'Wilhelm
el, schreibt er am 20. Mai 1796 an Meyer, ist
ier (Jena), und es ist zu hoffen, dass er einschlägt.
l ich habe vernehmen können. ist er in ästhetischen
t- und Grundideen mit uns einig, ein sehr guter
· lebhaft, thätig und gewandt. Leider ist freilich
ı bemerklich, dass er einige demokratische Tendenz
n mag, wodurch denn manche Gesichtspunkte sogleich
ückt und die Übersicht über gewisse Dinge eben so
imm als durch die eingefleischt aristokratische Vorstel-
sart verhindert wird.' In demselben Brief findet
noch eine lange 'Litanei' über Geschmacksverirrung
Konfusion der Vorstellungen über die Verbindung
Künste untereinander.
Klärung brachte endlich das Zusammentreffen und
ute persönliche Zusammenleben der Freunde in Zürich
Stäfa, wohin Goethe dem aus Italien zurückgekehrten
r im September 1797 entgegenreiste, nachdem die
erischen Zeiten und seine Unentbehrlichkeit in

Weimar den Plan, Italien mit Meyer vereint zu
forschen, vereitelt hatten. Schon damals in Stäfa
sie sich daran, zunächst Einzelnes in kleineren Au
einmal festzuhalten (s. Tag- und Jahreshefte
'Über die berühmte Materie der Gegenständ
bildenden Kunst ist ein kleiner Aufsatz sch
sirt und einigermassen ausgeführt, schreibt Goeth
17. Oktober 1797 an Schiller; Sie werden die
Ihres Briefes als Noten dabei finden. Wir sind je
den Motiven als dem zweiten nach dem geg
Sujet: denn nur durch Motive kommt es zur i
Organisation; alsdann werden wir zur Anord
übergehen, und so weiter fortfahren. Wir werde
blos an der bildenden Kunst halten und sind ne
wie sie mit der Poesie, die wir Ihnen hiermit n
bestens empfohlen haben wollen, zusammentreffen
(s. auch Brief an Schiller vom 25. Oktober 1797).
nicht einmal hievon kam später alles zur Au
Nur der Aufsatz über die Gegenstände kam von
endgiltig ausgearbeitet in den Propyläen 1790 zu
öffentlichung. Schuld daran trug die allzu weit
gedehnte Anlage ihres Vorhabens. Noch am 25.
1797 schrieb Goethe an Böttiger: 'Seitdem ich mit
wieder zusammen bin, haben wir viel theoretis
praktisirt, und wenn wir diesen Winter unsern
satz ausführen und eine Epitome un
Reise und Nichtreise zusammenschre
so wollen wir abwarten, was unsere Verlagsver
für einen Werth auf unsere Arbeit legen. — —
Absicht ist, ein paar allgemein lesbare O
bände zusammenzustellen und im drit
jenige als Noten und Beilagen nachzubringen,
leicht nur ein spezielleres Interesse erregen
Böttigers Beihilfe wird dazu in Aussicht gen
'Über die Genauigkeit, fährt Goethe fort, mit
Meyer die Kunstschätze der alten und mittle
rezensirt hat, werden Sie erstaunen und sich e

wie eine Kunstgeschichte aus diesen Trümmern gleichsam wie ein Phönix aus einem Aschenhaufen aufsteigt. Wie wichtig ein solcher neuer Pausanias sei, fällt erst in die Augen, wenn man recht deutlich anschaut, wie die Kunstwerke durch Zeit und offenbare oder geheime Ereignisse zerstreut und zerstört werden.' Da ist immer noch von weiteren Projekten die Rede; nge des Stoffs und das Weitumfassende des Planes chte aber eine Beschränkung dringend notwendig. Ein enhängendes Werk kam auf diese Weise nicht ande; was die Freunde unter Schillers Mitwirkung en wollten, wurde nunmehr seit 1798 eine Reihe v ren hindurch in einer ganzen Serie von Abhandn und grösseren und kleineren Einzelschriften, allerunter manchen Schwierigkeiten und mit vielen brechungen zur Ausführung gebracht, zunächst in Propyläen, dann in den Weimarischen Kunstausngen und den Recensionen derselben. Aufsätze und nsionen in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Benvenuto Cellini, Winckelmann und sein Jahrnert mit Meyers gewichtigem Beitrag: Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts, Philipp Hackert, die Aldobrandihe Hochzeit. Meyers Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen, endlich Goethes italienische Reise, an deren Zustandekommen Meyer wesentlichen Anteil hat, len die Etappen dieses langen Weges.

Angetreten wurde das Unternehmen also zunächst in Form einer Zeitschrift. Schiller schreibt darüber an Cotta 25. März 1798: 'Göthe und Meier wollen ein gemeinschaftliches Werk über ihre Kunsterfahrungen in einer Suite von kleinen Bändchen heraus- und diesen Verlagsartikel kann ich Ihnen anbieten. Schrift wird in kleinen Abhandlungen z. B. den Laokoon, über die Niobe etc. etc. gehen seyn. Auch ich werde Antheil daran nehmen hrere Aufsätze dazu geben. Von Zeichnungen rd es nicht viel enthalten. Göthe ist aber entschlossen,

den Cellini, den er nun ganz übersetzt und mit bedeutenden historischen Erläuterungen begleitet hat, an die Suite dieses Werks anzuhängen.' Nach einem Brief Goethes an Cotta vom 28. Mai 1798[1]) sollte das Werk aus Abhandlungen über Theorie, Ausübung und Geschichte der bildenden Kunst bestehen, mit Bezug auf die in Italien gewonnene Anschauung alter und neuer Kunstwerke; aber auch 'Bemerkungen und Betrachtungen über sittliche, politische und militärische Gegenstände während eines Aufenthaltes in Italien 1795, 96 und 97' (also von Meyer) sollten hinzukommen, so auch Briefe eines Reisenden und seines Zöglings unter romantischem Namen, sich an Wilhelm Meister anschliessend.[2])

Dieses Werk führte den Titel Propyläen und erschien in drei Bänden 1798—1800. Eingehend sprach sich Goethe in der schönen Einleitung über den Zweck und das Ziel dieser Zeitschrift aus, aber dieselbe fa nur geringe Teilnahme und ging mit dem dritten B infolge der geringen Abonnentenzahl wieder ein, ehe Unternehmer alles hatten mitteilen können, was in ihr Plane lag. Sie mussten daher sehen, wie sie das gonnene in anderer Weise weiterführen konnten. D drei Punkte des Programms: Theorie, Ausübung, G schichte, waren allerdings schon zu ihrer Geltung gekommen, die Theorie in Goethes Einleitung, in dessen Aufsätzen: Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke, Diderots Versuch über die Malerei, Der Sammler und die Seinigen, und besonders in den treffl lichen Aufsätzen Meyers: Über die Gegenstände der bildenden Kunst und Über Lehranstalten zu Gunsten der bildenden Künste. Auf die Ausübung der Kunst bezogen sich die Artikel über den Hochschnitt, über di

[1]) Mitgeteilt von Vollmer in Schillers Briefwechsel mit Cotta

[2]) Etwas der Art war die im 2. Band der Propyläen 2 26—122 veröffentlichte Kunstnovelle: Der Sammler und di Seinigen (Werke 28, 103 ff.).

t hische Gesellschaft zu Dessau und über die
ation von Kunstwerken, ferner über eine neue
der Malerei und endlich ganz besonders die
richtung der Preisaufgaben für junge Künstler, die
sich anschliessenden Kunstausstellungen und die
c nen der eingegangenen Kunstwerke, ein Unter-
hmen, das die Unterbrechung am wenigsten ertragen
nnte. Auch die Geschichte der Kunst hatte wert-
lle Beiträge erhalten; Goethe hatte über Laokoon
schrieben, von Meyer rührten die prächtigen Berichte
er etrurische Monumente, über Niobe, die kapitolinische
nus, die umfassende schöne Arbeit über Rafaels Werke.
er Masaccio und die Werke des Mantegna und Giulio
mano in Mantua her. Aber überall war durch das
ufhören der Propyläen der Faden abgerissen. Die
iträge zur Kunstgeschichte und die Studien, die Meyer
nn in Italien gemacht, waren noch lange nicht er-
höpft. Cellini, die Kunstgeschichte des achtzehnten Jahr-
derts, die aldobrandinische Hochzeit, welche die Kunst-
de technisch und künstlerisch so hoch interessierte,
kelmann und Hackert, die Schilderungen aus Natur
d Kunst in Italien noch nicht zu tage gefördert, und
ch sahen die Herausgeber alle diese später in der
hat noch veröffentlichten Arbeiten als im engsten Zu-
menhang mit dem Inhalt der Propyläen stehend an.
e dies Goethe in der Einleitung zu Winckelmann aufs
estimmteste ausspricht.

Die Kritik hatte die Propyläen freundlich aufgenom-
en. In der Allgemeinen Literatur-Zeitung 1800 Nr. 31 S. 409 bis Nr. 332 S. 420 findet sich eine sehr ingehende, wohlwollende Besprechung von einem un-
enannten Recensenten. Freilich finden wir da gleich
n Eingang einen Satz, der den Misserfolg der Propyläen
merklären vermag: 'Wenn auch die Schriften unserer Kunstkritiker, heisst es da, das Wesen der Kunst tiefer ergründeten, als bisher bey den Meisten der Fall war: so ist doch zwischen ihnen und den ausübenden Künstlern

eine so grosse Kluft befestigt, dass man sich von
Einflusse der Erstern auf die Letztern eben nicht vi
versprechen kann.' Das heisst doch nichts anderes, a
dass die Künstler ihre Wege ohne Rücksicht auf
Kunstschriftsteller gehen, und damit ist eigentlich
Nutzlosigkeit des Unternehmens im voraus ausgespro
Der Kritiker fährt aber fort: 'Wenn bey dieser
der Sachen es Jemand unternimmt, die Theorie
zu begründen, durch eigene Muster zu zeigen,
Beurtheilung der Kunstwerke nicht bloss in ae
süssen mystischen Deklamationen besteht, wenn er
versucht, sich auch dem ausübenden Künstler zu näh
ihm in einer schönen, freundlichen und ver
ständlichen Sprache die Wichtigkeit und
Ernst seiner Kunst näher ans Herz zu legen, w n
dies nicht bloss mit Worten und Ermahnungen
sondern dem Künstler selbst durch vorgel
Preisaufgaben zur Anwendung der g
nen Lehre die Hand bietet, wenn er
mancherlei zweckmässig gewählte Mittel
Liebhaberei des grossen Publikums von Frivol ten
weg auf bessere und edlere Gegenstände h
zulenken, wenn er selbst den Regenten z
durch was für Mittel und auf welche Weise man
die Künste im Grossen und Ganzen sorgen müsse,
hat ein solcher Mann unstreitig die gerechtesten
sprüche auf die ermunternde Mitwirkung und den
seiner Zeitgenossen sowohl, als der Nachwelt.' A
trotz allem Lobe und allen guten Wünschen für
Erfolg des schönen und rühmenswerten Unternehm
trotzdem der Recensent in dem Werke 'einen n
glücklichen Stern für die in Deutschland noch
verwaisten Künste aufgehen' sieht, wurden die Prop
geschlossen, ehe die Künstler nach der Verf er
nung in das Heiligtum der Kunst eingegangen

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die r
tische Strömung der Zeit, wenn auch momentan

nüber dem praktischen in den Hintergrund
und um diesen weiter zu verfolgen, ergriff Goethe
e Allgemeine Literaturzeitung, damals noch von
in Jena redigiert, als Organ für die Mitteilungen
. K. F., d. i. der Weimarischen Kunst-Freunde,
ıstler und Publikum. Und als diese Zeitung mit
im Jahr 1803 nach Halle übersiedelte und die
Kräfte dorthin nach sich zog, da ruhte Goethe

---

ch Schiller war sehr rührig; er antwortete
Brief: 'Schade ist's, was die Kunstkritik in
betrifft, dass man die Stimme so selten erheben
einen Eindruck den man gemacht nicht so schnell
durch einen neuen zu secundiren Zeit hat. Es würde
gewiss gelingen, die Künstler und Kunstgenossen aus
en Ruhe zu reissen; schon der Unwille über unsre
verbürgt mir diess. Daher wollen wir es ja im näch-

nicht, bis er eine neue Litteraturzeitung unter Eichstädts Leitung in Jena ins Leben rief, die denn seit 1804 unter dem Titel: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung erschien. Diese Neugründung hatte für Goethe und Meyer die Wirkung, dass sie nun eine noch regere kritische Thätigkeit entfalteten als zuvor, um das neue Blatt nach Kräften mit Beiträgen zu unterstützen.

Das Hauptmittel also, auf die zeitgenössische Kunst einzuwirken, blieben seit dem Aufhören der Propyläen die Weimarischen Kunstausstellungen. Vom Jahre 1799 bis 1805 fanden deren im ganzen sieben statt. Meyer fiel dabei das Arrangement und der Hauptteil der Kritik zu; bei Wahl der Gegenstände für die Preisausschreibungen erscheint Goethe als Hauptperson, doch hatten Meyer und Schiller dabei eine gewichtige Stimme (s. u.). Die Resultate der Ausstellungen wurden in dem Programm der A. L. Z. veröffentlicht und sind meist unterzeichnet: 'Im Namen der Weimarischen vereinigten Kunstfreunde J. W. v. Goethe'. Aber die Zeitverhältnisse waren nicht günstig, vielleicht bildete auch die Kleinheit des zu einem Mittelpunkt für grosse künstlerische Thätigkeit doch zu unbedeutenden Weimar ein Hindernis. Ungern mussten sich die Kunstfreunde in die Notwendigkeit fügen, auch diesem Mittel der Beförderung ihrer Kunstansichten zu entsagen. Namentlich der Hauptgrund dieses Zwanges that ihnen weh. Goethe schreibt darüber in den Biographischen Einzelheiten 1805 (Werke 27, 320): 'Wenn die bisherigen Ausstellungen sowohl den Künstlern als uns gar manchen Vortheil brachten, so schieden wir nun ungern davon, und zwar auch aus dem Grunde, weil eine durch Frömmelei ihr unverantwortliches Rückstreben beschönigende Kunst desto leichter überhand nahm, als süsslich Reden und schmeichelhafte Phrasen sich viel besser anhören und wiederholen als ernste Forderungen, auf die höchstmöglich

unstthätigkeit menschlicher Natur gechtet. Das Entgegengesetzte von unsern ünschen und Bestrebungen thut sich herr: bedeutende Männer wirken auf eine der Menge hagliche Weise; ihre Lehre und Beispiel schmeichelt n Meisten; die Weimarischen Kunstfreunde, sie Schiller verlassen hat, sehen einer grossen lnsamkeit entgegen. Gemüth wird über Geist gezt, Naturell über Kunst, und so ist der Fähige wie r Unfähige gewonnen. Gemüth hat Jedermann, Narell Mehrere; der Geist ist selten, die Kunst ist schwer. as Gemüth hat einen Zug gegen die Religion; ein relises Gemüth mit Naturell zur Kunst, sich selbst übersen, wird nur unvollkommene Werke hervorbringen; n solcher Künstler verlässt sich auf das Sittlich-Hohe, elches die Kunstmängel ausgleichen soll. Eine Ahnung s Sittlich-Höchsten will sich durch Kunst ausücken, und man bedenkt nicht, dass nur das Sinnch-Höchste das Element ist, worin sich jenes verrpern kann.' So klagt der grosse Geist in ergreifenden orten. Aber einen unthätigen Rückzug trat er darum cht an. Als die Kunstausstellungen eingestellt werden ussten, da setzten die Freunde zunächst ihre Programmhandlungen fort unter dem Titel: 'Unterhaltungen er Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der achrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.' 807—1810. Daneben verfochten sie ihren Standpunkt uch in den zahlreichen Kritiken, die sie über neue Erheinungen der Kunst, Kunstlehre und Kunstindustrie der Litteraturzeitung erscheinen liessen. Welcher nteil hievon auf Meyer entfällt, davon wird unten des äheren die Rede sein; jedenfalls ein sehr beträchtlicher, enn er schreibt hierüber an einen Züricher Freund, er ei gleichsam der Verwalter des Geschmacks in ganz eutschland, und wer sich mausig mache, der könne ch in Acht nehmen.

Aber neben dieser kritischen Thätigkeit entfalteten

die Kunstfreunde auch eine kunstwissenschaftliche im weiteren Verfolg ihrer reichen Vorarbeiten. Meyers Hauptleistung in den ersten Jahren dieses Jahrhunderts ist seine Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts, die einen Hauptbestandteil von Goethes 'Winckelmann' ausmacht, ein Werk, das heute noch trotz mancher Mängel viel Richtiges und Durchdachtes enthält und immer noch sehr lesenswert ist. Füessli urteilt darüber aufs günstigste: 'in vierzehn Bogen voll klarer Kürze und scharfsinniger Urtheile mit gänzlich unparteiischer Ausspendung von Preis und Tadel wird mehr ächte Kunde von Wissenswürdigem über diesen Gegenstand wie sonst in ebensoviel Bücherschränken erteilt.' Auf diese Arbeit folgten die Beiträge Meyers zu Goethes 'Farbenlehre', nämlich die 'Hypothetische Geschichte des Kolorits, besonders griechischer Maler', und die 'Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst'. Man sieht, dass die Kunstfreunde ihren Weg unbeirrt durch die Teilnahmlosigkeit 'still, aber eigensinnig' fortsetzten; von einem grollenden Rückzug des Alten in seine Zelle kann eigentlich nicht die Rede sein; die Kunstfreunde hörten bloss auf, die moderne romantische Richtung zu ihren Anschauungen bekehren zu wollen; diese aber hielten sie ohne Wanken fest. Goethe war es, der den grossen Plan fasste, eine vollständige Ausgabe der Werke Winckelmanns gerade jetzt, wo 'die Romantik gesiegt hatte', zu veranstalten, und dieselbe wurde denn auch in den Jahren 1808 bis 1817 zu stande gebracht. Die Arbeit unternahm zuerst Fernow, nach dessen Tode setzte Meyer, unterstützt von Joh. Schulze, seine ganze Kraft für diese Arbeit ein, die neben seiner 'Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen und Römern' als sein Hauptlebenswerk dasteht und heute noch sein grösstes Verdienst ist. In dieser Zeit des stillen Wirkens etwa von 1807 bis 1816 wurde nun Goethe durch seine Bekanntschaft mit Sulpiz Boisserée auch der altdeutschen Kunst wieder

zugeführt und begann auch mit ihr sich mit erneutem Interesse zu beschäftigen.

Es ist eine weit verbreitete, bis in die Gegenwart herein zäh festgehaltene Meinung, dass Goethe nur durch Meyer verleitet so lange den antikisierenden Standpunkt in der Kunst behauptet habe, und dass auch später, als Goethe bereits durch Boisserée Sinn für die altdeutsche Kunst gewonnen habe, nur der eigensinnige Freund die Feindseligkeit erhalten habe.[1]) Die Romantiker sahen das allerdings so an, denn es war ihnen so bequemer. Alle Gegner Goethes haben stets vorgezogen, ihren Groll an seinen Bundesgenossen auszulassen, da sie sich an ihn nicht heranwagten. Schiller hatte z. B. wegen der Xenien weit mehr zu leiden als Goethe. Göschen schreibt darüber an Böttiger[2]): 'Reichardt hat im Journal "Deutschland" Rache geschnoben. An Goethe wagt er sich nicht recht, aber desto verächtlicher geht er mit Schillern um.' So machten es auch die Romantiker mit Meyer: 'Tieck ahmte sein Murmeln spottend nach, Dorothea und Caroline Schlegel nennen ihn geradezu Goethes Mephistopheles — (kein schlechtes Kompliment, warum nicht lieber vollends seinen Famulus Wagner?) — und A. W. Schlegel widmet ihm im Schweizer Dialekt ein ungezogenes Epigramm, nicht etwa einen mutwilligen Einfall, sondern als die Quintessenz der Polemik gegen einen übellaunischen (?) Ausfall von Meyer' (Urlichs). Allein wir fragen billig, ob hier die Romantiker nicht Meyer einen zu grossen Einfluss auf Goethe zuschreiben, ob sie nicht vielmehr eben auch nur an dem Freund auslassen, was sie sich gegen Goethe selbst nicht getrauten. Und sind denn das auch Waffen eines ehrlichen Kampfes, wenn man in Ermangelung von Gründen sich über die künstlerische Aussprache eines Gegners lustig macht?

[1]) L. v. Urlichs, Goethe und die Antike. Goethe-Jahrbuch 3. 15. Vgl. dagegen Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst 1, 21 f., 223 ff.

[2]) Goethe-Jahrbuch 6, 103.

Ich habe im bisherigen das Verhältnis Meyers zu Goethe ausführlicher behandelt, einmal weil man ander Meyers Bedeutung nicht würdigen kann, und dann, u zu zeigen, dass man eigentlich durchweg seit Meyer Eintritt in Weimar mit mehr Recht sagen kann, Mey stehe im Banne Goethes, als umgekehrt. Hat nic Meyer sich von Anfang an als den dienstwilligen Freun des grösseren Geistes erwiesen, der auf dessen Intentione bereitwilligst einging und ihm mit seinem ausgedehntere kunstgeschichtlichen Wissen, mit seinen Vorteilen de künstlerischen Technik helfend und fördernd an di Hand ging? Ist nicht das ganze Programm der Pro pyläen und alles folgende Beginnen der W. K. F Goethes Werk, und Meyer nur derjenige, der Goethe Gedanken zum Ausdruck bringen hilft auf den Ge wo er mehr bewandert ist? Selbst der Aufsatz ü die Gegenstände der bildenden Künste ist zwar von Mey verfasst, aber nicht dessen ureigenes Werk. Behaup doch Riemer [1]) sogar, was allerdings zu viel gesagt und etwas neidisch klingt, Goethe habe Meyers ku betrachtenden Aufsätzen Geschick und Form gegel ohne welche sie der Welt wenig gefallen würden! N mehr: hat nicht Goethe die Begeisterung für das ant Schönheitsideal schon mit über die Alpen genomn hat er es nicht unabhängig von Meyer auch schon her, nicht bloss in der Kunst, sondern in seinem ei sten Gebiet, der Poesie, verfolgt und aller Anfechtu unerachtet hochgehalten und die schönsten Frü deutscher Poesie dadurch gezeitigt?

Und was für ein Unrecht haben denn die W. K. mit dieser ihrer klassizistischen Richtung b solcher Anfeindung wert gewesen wäre? I dem Erwachen des deutschen Nationalgefühls die mantik für einige Zeit das Oberwasser gewann, war Unglück. Aber sie haben nie das Gesunde an

[1]) Mittheilungen über Goethe 1, 202.

ethes in einem Brief an Meyer vom 22. Juli
ie namentlich in der Recension Meyers 'Über
Gemälde auf der rechten Seite der Lesche
'[1]), und in derjenigen Goethes 'Über die Zeich-
um Leben und Tod der heiligen Genoveva von
üdern Riepenhausen'[2]) am stärksten zum Aus-
ommen. In ersterer heisst es in einem überdies
von Goethe herrührenden Zusatze: 'Wem
Phrasen die neukatholische Sentimentalität
klich — das klosterbrudrisirende, sternbaldi-
nwesen, von welchem der Kunst mehr Gefahr
t, als von allen Wirklichkeit fordernden Kali-
Diese Ausfälle sind aber in der That, und das
zu übersehen, nicht gegen die Gegenstände,
gegen die Form gerichtet. 'Die ersten Spuren

(dieses "eigenen religiösen Geistes, welchen man vielleic
am deutlichsten mit dem Namen des modernen Kath
lizismus bezeichnet") äusserten sich anfänglich in übe
mässiger Werthschätzung alter, noch roher Produkte d
deutschen, niederländischen, Florentinischen und ander
Malerschulen.' [1])

Dass die Kunstfreunde hier eine richtige Erkenntn
hatten, das hat die weitere Entwickelung der Kunst n
zu deutlich bestätigt. Niemand wird die sogenann
praeraphaelische Richtung, die dieselbe einschlug,
Nazarenertum der Klosterbrüder von S. Isidoro, die V
achtung aller Regel und aller Formenschönheit in d
Erstlingswerken eines Cornelius, wenigstens vom formg
Gesichtspunkte aus als einen Fortschritt betrach
können, sondern höchstens als eine Krise, die die Ku
glücklich überstanden hat, und aus der sie wie aus ei
schweren Krankheit zu neuer Lebenskraft sich erhol
hat. Wohl aber ist es eine Thatsache, die Hervorheb
verdient, dass die von den Kunstfreunden in den P
pyläen niedergelegten Ideen auf die grössten Kü
des Jahrhunderts tiefen Eindruck gemacht und
heilsame Wirkung ausgeübt haben. Rauch bekan
durch das Studium der Propyläen eine bedeutende K
derung gewonnen zu haben, und Cornelius
Ratschlägen und Winken Goethes bis in sein h
hohes Gewicht bei [2]). Und welche Bedeutung hat
aus der Weimarischen Kunstschule selbst hervorgega
Friedrich Preller, dessen höchste Kunstwerke ganz
Geiste der Weimarischen Kunstfreunde gedacht u
macht sind, in unseren Tagen erlangt! So fru
also das Bemühen der W. K. F. zu ihrer Zeit zu
schien, so sind im Lauf der Zeit die ewig gelt
Wahrheiten, die sie aufgestellt haben, doch zur Ge
gekommen.

[1]) Goethe, Werke 28, 813.
[2]) Schuchardt, Vorwort zu Meyers 'Über Leb
S. VII.

deutsche Kunst vor lauter Hochhaltung der Antike
ngen sei. Nein, Meyer wusste auch die Vorzüge
deutschen Kunst zu schätzen, wie sich aus zahl-
Äusserungen in Briefen Goethes an ihn (Nr. 4
Nr. 7 S. 14, s. o. S. XXIV), aus Briefen Meyers an
r [1]), aus zahlreichen Recensionen Meyers, sowie
daraus entnehmen lässt, dass er den Gemälden
Cranachs in der Kirche zu Weimar eine eigene
aphie widmete (1813). Der Sinn für das Schöne
Kunsterzeugnissen des Mittelalters fehlte also
so wenig als Goethe, ja einige lobende Bespre-
Dürerscher Werke, die man seither Goethe
eb, scheinen vielmehr grösstenteils von Meyer
ihren, und auch den Werken Peter Vischers hat
'Kunst und Alterthum' gebührende Anerkennung
. Auch die Werke der italienischen Künstler vor
l schlägt Meyer keineswegs gering an, man denke
i seine Beiträge zur Geschichte der neueren bil-
Kunst (Horen I, 9, 11—30) und an seinen Auf-
ber Masaccio in den Propyläen. Aber er würdigt
rläufer der höchsten Blütezeit nur in ihrer
rischen Bedeutung, und darin liegt eben
auptverdienst, dass er in einer Zeit einseitiger
hätzung des Altertümlichen die Augen offen be-
ür den historischen Gang der Kunstentwickelung
lles nur in seiner Zeit und an seinem Orte zu
en verstand [2]). Am klarsten spricht sich seine
as vernünftige Anschauung dieser Dinge in einem
an K. Escher vom Jahre 1828 aus, wo also der

Kampf längst ausgetobt hatte, und von keiner 'f
seligen' Gesinnung mehr die Rede sein konnte [1]):
der Gemäldesammlung des Herrn Boisserée, schreibt
hat es die Beschaffenheit: Werden die Bilder derse
mit Wohlwollen angesehen, als die Produkte e
früheren Zeit, wo man auch noch magere Formen
eine etwas trockene Naturnachahmung auch bei den
lienern findet, so verdienen sie allerdings Au
keit, wenn auch, wie jene, nur ein bedu nes I
zudem sind es Meister, welche man vorher fast
nicht gekannt, wie Joh. v. Eyk, Hemmeling, Ma
und Andere. Werden aber diese Meister und ihre
beiten mit den Werken Raphael's, da Vinci, des
Bartholomeo und Andern, deren Styl gebildet war,
glichen, so bestehen sie freilich nicht. In Hin
Farbengebung hat jedoch der gedachte Hemme
besonders Schooreel (der übrigens Raphael's Zei
war) Bewundernswürdiges geleistet. Ich läugne
nicht, dass, so viel wahrhaftiges Verdi
diese Gemälde auch haben, sie im Gan
doch überschätzt werden; aber das ist
einmal Mode der Zeit, die wohl auch
übergehen wird. Es ist eine Zeit gewesen, wo
gleichen Stücke weniger geachtet worden als die
keit erforderte, jetzt sind sie in höherem Anseh
sollen als Offenbarungen gelten, und wahrscheinlich
bald wieder eine Zeit kommen, wo man sie al
geringe schätzt; es ist den Menschen nicht gegeb
Rechte recht zu erkennen und dabei zu verweilen.

Gegen diese Auffassung wird sich wohl kaum
einwenden lassen. Aber wie es in der Hitze des K
der Meinungen und Parteien zu gehen pflegt, v
auch die W. K. F. zu einseitigerer Betonung ihr
kisierenden Standpunkts, ja selbst zu so geringscha

[1]) Neujahrsblatt der Züricher Künstlergenossenschaft S. 13.

ıngen über die gotische Baukunst, wie sie z. B.
: in dem Aufsatz 'Über Lehranstalten' that, da-
etrieben, dass auf der andern Seite die Gegner
ırherrlichung des Mittelalterlichen und der vor-
elischen Kunst zu weit gingen. Nur die über-
ne Bevorzugung dieser Richtung durch die Romantiker
las seltsame Bemühen der unter den romantischen
ıen aufstrebenden jungen Künstler, zu der älteren
; zurückzukehren und die mittelalterlichen Kunst-
: als Vorbilder zu benutzen, waren ihm zuwider, und
eschichte hat ihm Recht gegeben. Aber indem er
verkehrte Richtung bekämpfte, brachte er sich in
: auch zu den grössten künstlerischen Talenten
Zeit, da eben diese damals fast ausnahmslos dieser
g angehörten. Man macht ihm daher häufig den
ırf, dass er die werdenden Grössen seiner Zeit
erkannt habe. Derselbe ist aber unbegründet;
Carstens hat er wohl zu würdigen verstanden; was
aus den Nazarenern noch Grosses werden würde,
: er zu der Zeit, als er sein schwerstes Geschütz
sie aufführte, noch nicht wissen. Cornelius übri-
und Overbeck hat er trotz des ersteren anfänglicher
osigkeit und des letzteren Neukatholizismus gar
gering angeschlagen [1]). Aber das ganze unnatür-
Wesen, dieser Auswuchs der Romantik war ihm
Goethe längst zuwider. Schon 1805 schrieb der
'e an Meyer (S. 78): 'Sobald ich nur einigermassen
nd Humor finde, so will ich das neukatholische
ıtlerwesen ein für allemal darstellen; man kann
mer indessen noch reif werden lassen und
ten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da
lassen.'
e Altheidnischgesinnten liessen sich in jenen trüb-
Zeiten Deutschlands nicht hören, aber das neu-
ische Künstlerwesen wurde reif, überreif. Im Jahr

[1]) Kunst und Alterthum I, 2, 41.

1817 (28. Mai) teilt Goethe Meyer aus einem Brief des Hofrats Rochlitz folgendes mit: 'In Rom haben sich die Altneuen von allen Andern nun völlig rottenweis gesondert und bezeigen diesen nicht nur die entschiedenste Verachtung, dulden sie nicht unter sich, sondern höhnen, schmähen und verfolgen offensiv, wenigstens die jungen deutschen Ankömmlinge und Studirenden, wenn sie sich nicht bekehren lassen, und, was damit in unmittelbare Beziehung gebracht wird, zum Katholicismus übergehen wollen.' Dieses Treiben war den W. K. F. endlich zu bunt geworden, und so erschien unter diesem Zeichen im zweiten Heft des ersten Bandes von „Kunst und Alterthum", auf Goethes Anregung von Meyer verfasst, der berühmte oder vielmehr berüchtigte Aufsatz: 'Neu-deutsche, religios-patriotische Kunst'. Trefflich hat Hettner[1]) die Gründe entwickelt, die Goethe zwangen in dieser Weise hervorzubrechen und auf das, was ihm an diesem Treiben falsch, krank und im tiefsten Grunde heuchlerisch erschien, ja was selbst die Errungenschaften der Reformation zu gefährden drohte[2]), derb und unerbittlich loszugehen. Wer diesen Aufsatz je einmal unbefangenen Blickes gelesen hat, der wird sich wundern, dass derselbe damals einen solchen Sturm der Entrüstung erregen und Goethe und Meyer so heftige Anfeindung zuziehen konnte. In durchaus klarer und sachlicher Weise, in vollkommener Ruhe und Unparteilichkeit entrollt der Verfasser ein Bild von dem ganzen Gange der Kunstentwickelung seit Ende des vorigen Jahrhunderts mit besonderer Rücksicht auf die gleichzeitige Kunstlitteratur der Romantik. Er entfernt, die Talente, die damals namentlich in

[1]) Geschichte der d. Litteratur des 18. Jahrhunderts. III 2, 557 ff.

[2]) Goethe an Rochlitz (Briefe an Leipziger Freunde 2, 392): 'Lassen Sie uns bedenken, dass wir dies Jahr das Reformationsfest feiern, und dass wir unsern Luther nicht höher ehren können, als wenn wir dasjenige, was wir für Recht der Nation und dem Zeitalter erspriesslich halten, mit Ernst und Kraft, öffentlich aussprechen und öfters wiederholen.'

usammenfanden, zu verkennen oder zu unterschätzen, wenig spricht er der mittelalterlichen Kunst ihren ab; aber er tritt entschieden gegen die Nachahmung i seitens der Modernen ein und weist diese vielauf die Vorbilder der Antike und der Renaissance verleiht so demselben Gedanken Ausdruck, den gegenüber S. Boisserée schon am 14. Februar (2, 34) ausgesprochen hatte: 'Von Cornelius und ck haben mir Schlosser's stupende Dinge geschickt. all tritt in der Kunstgeschichte zum ersten Mal ss bedeutende Talente Lust haben, sich rückwärts len, in den Schooss der Mutter zurückzukehren eine neue Kunstepoche zu gründen.' Der ener- Protest der W. K. F. gegen diesen Krebsgang nst war also unter damaligen Verhältnissen durchrechtigt und notwendig. Er hätte nur vielleicht früher kommen dürfen, insofern namentlich Cordamals schon ziemlich über diese Kinderkrankheit war.

er freilich, die Romantiker hatten Goethe zu ihren uungen bekehrt geglaubt, und nun dieser Rückfall. sste natürlich der böse Meyer, der eigensinnige l, schuldig sein. Die Wirkung des Aufsatzes rt Goethe in zwei Briefen an Meyer (S. 114 u. Im ersten vom 4. (soll wohl heissen 14.) Juli er von dem 'Nazarenischen Unfug' und fährt 'Unsere Bombe hätte nicht zu gelegnerer Zeit icht sicherer treffen können. Die Nazarener sind, ich, schon in Bewegung, wie Ameisen, denen man ufen stört. Das rührt und rafft sich, um das bliche Gebäude wieder herzustellen. Wir wollen keine Zeit lassen.' Goethe selbst erklärte sich itten Heft von Kunst und Alterthum (S. 35 ff., 29, 245 f.) mit Meyers Auslassungen vollkomnig. Boisserée, mit Goethe befreundet, konnte Unmut nicht vollen freien Lauf lassen; er schrieb (2, 174), es sei eine Einseitigkeit, wenn jener

Aufsatz den Nachahmern italienischer und
Kunst (NB. dieser Ausdruck ist zu weit) ei
hellenische (zu eng!) als Kanon gegenüberstelle; d
würden die Gegner nie belehrt und besiegt, sondern
erbittert; er beklage daher, dass Goethe nicht
diesen Aufsatz unternommen; er allein wäre im St
gewesen, zwischen zwei Ultrapunkten die wahrhaft
seligende Mitte zu finden. Hettner stimmt ihm bei
sagt, Meyer habe nur als Mann der Mengsischen Sc
gesprochen; so habe es den Anschein gewonnen,
es der unmächtige Zornausbruch eines veralteten,
Recht beseitigten Standpunktes. Ja, den Anschein,
nur diesen. Denn in der That hat Goethe, wie He
selbst sagt, 'gegen jene neu-romantische Kunstrich
nie etwas eingewendet, als was auch wir gegen
dem Herzen haben, wenn wir von Nazarenertum spre
Ganz dasselbe können wir auch von Meyer sagen.
wenn er auch gerade in diesem Aufsatz das antike
mehr als sonst, gegenüber dem der Renaissance, b
das er sonst mit als Vorbild aufstellt, so wissen
doch zur Genüge, dass er nur die Auswüchse der
mantik bekämpfen wollte, und dass er sich nicht
war, wenn er, wie Boisserée am 19. Oktober 181
Goethe schreibt, 'vor den Werken der verk
Künstler seine Beichte ablegte'. Eine Beichte ha
gar nicht nötig, da er nicht die altdeutschen K
verkannt, sondern nur die Rückkehr zu ihnen als
bildern bekämpft hatte. Seinen Satz, dass die N
niemals den gesunden Sinn überreden würden, d
Gemälde darum erbaulicher oder vaterländischer
weil die Anordnung kunstlos, die Haltung und die
kung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Kolor
Fleisches eintönig, die Farben der Gewänder ni
die erforderliche Weise gebrochen, und das Ganze
deswegen flach und unfreundlich ausfalle, —
Satz wird heute Jeder ohne Bedenken unterscl
und zugeben, dass die Kunst ihre rechte Bahn v

religiöse Empfindsamkeit und unnatürliche
lei an Stelle des Studiums der besten Vorbilder
tums und aller grossen Kunstepochen setzt.
tet denn dieser Aufsatz heute noch ein unver-
Interesse als Denkmal der schärfsten Zu-
des Konfliktes zwischen klassicistischer und
ıer Kunstrichtung, als ernstes Mahnwort an
ler und als Beitrag zur Geschichte der roman-
ewegung überhaupt.

merkwürdige Aufsatz bildet den Schlusspunkt
ıngen Reihe der Versuche der Weimarischen
nde, auf die zeitgenössische Kunst einen be-
n Einfluss auszuüben. Von nun an gehen sie
seinen eigenen wissenschaftlichen Interessen
er denen bei Meyer der Abschluss seiner Kunst-
in erster Linie steht. Daneben aber behalten
oethes eigenem Organ 'Über Kunst und Alter-
as in zwanglosen Heften erschien, beständige
mit dem kunst- und litteraturliebenden Publikum,
len neuen Erscheinungen auf beiden Gebieten bis
in einem und demselben Jahre erfolgten Tode.
stlerische Abteilung dieser Zeitschrift versah
oethes eigenen Beiträgen in hervorragendem
eyer mit Beiträgen meist kunstkritischer, refe-
Art. Da besprach er die Fortschritte der
hie, neue Kupferstiche, die wichtigsten Neuig-
er Kunstlitteratur in engem Einvernehmen mit
Was in den Heften zur Sprache kam, wurde
egel von den Freunden zuerst gemeinsam be-
und die Gedanken darüber ausgetauscht; war
ension fertig, so wurde sie dem Freund zur
tung vorgelegt; nicht selten hat Goethe Zusätze
chtigungen eingefügt, oft auch von Meyer sich
ir seine Artikel erbeten, so dass die kritische
g häufig die grössten Schwierigkeiten verur-
Von grösseren Arbeiten Meyers sind noch be-
hervorzuheben seine 'Vorschläge zur Einrichtung

von Kunstakademien' (III, 1, 120—182) und über das Königliche Museum zu Berlin (III, 2, 173—185. 3, 58—90), beide veranlasst durch einen Besuch, den Meyer im Oktober 1820 in Berlin ausgeführt hatte, 'um für die Einrichtung des neuzuerbauenden Museums Rath zu ertheilen'[1]), sodann die Selbstanzeige seiner Kunstgeschichte im vierten Band (1, 134—151). Ein rührendes Zeugnis des innigen Zusammenwirkens beider Freunde enthält noch das letzte nach Goethes Tode herausgegebene Heft der Zeitschrift in den gemeinsam bearbeiteten Aufsätzen 'über künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände' und 'Siegesglück Napoleons'.

Es ist ein seltenes Bild innerer Geistesgemeinschaft, Interessenverwandtschaft und ungetrübter Freundschaft, das uns der Bund Goethes mit Meyer gewährt. So manchen hatte Goethe auf seinem Lebensweg begegnet, eine Zeitlang mit ihm Einvernehmen gehalten und sich ihm wieder entfremdet. Das Verhältnis zu Meyer war nie gestört. Ein Mann aber, dem Goethe so unverbrüchlich treu zugethan war, hat schon darum Anspruch auf unsere Achtung; sie steigt noch, wenn wir sehen, was Meyer in Kunstsachen für Goethe war, und wei wir seine eigenen Leistungen, die namentlich in sein kleineren Schriften Vorzügliches enthalten, näher kenn lernen. So ist und bleibt er als Mensch und als Schri steller, wenn auch kein erster Stern, so doch eine Zierd der deutschen Litteratur.

Nachdem wir im allgemeinen gesehen, wie innig ganze Thätigkeit Meyers mit dem Wirken Goethes dem Gebiete der Kunst zusammenhängt, erscheint ei ins Einzelne gehende Zusammenstellung von Meye sämtlichen Schriften, — die zugleich eine eindringen Untersuchung über den Anteil notwendig macht, de jedem der beiden Männer an den von Goethe ohi Namensnennung der Mitarbeiter herausgegebenen

[1]) Züricher Neujahrsblatt 1852 S. 12.

schriften und an den unter dem gemeinsamen Zeichen der Weimarischen Kunst-Freunde veröffentlichten Recensionen und Aufsätzen zukommt, — ebenso unentbehrlich für die Goethelitteratur, wie für die Kenntnis seines kunstverständigen und kenntnisreichen Freundes. Wohl ist auf diesem Gebiet schon manches vorgearbeitet, namentlich von L. Geiger, G. v. Loeper, Strehlke, aber ein zusammenfassendes Bild der schriftstellerischen Thätigkeit Meyers ist bis jetzt nicht versucht worden, und der nachfolgende Versuch eines räsonnierenden Verzeichnisses der Schriften Meyers wird daher, wenn auch im Einzelnen noch manches ungewiss bleibt, doch nicht nur den Wünschen aller Goethefreunde entgegenkommen, sondern auch dazu beitragen, die Achtung vor dem vielfach unterschätzten 'Kunst-Meyer' wesentlich zu heben.

1794

Über ein altes Gefäss von gebrannter Erde auf welchem der Raub der Cassandra vorgestellt ist. Eine artistische Abhandlung in: Raub der Cassandra auf einem nolanischen Gefäss, v. H. Meyer und C. A. Böttiger. Weimar, S. 5—22. (Neudr. Nr. 8.)

Das im Besitze der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar befindliche Gefäss ist später auch verkleinert abgebildet worden in der Archäologischen Zeitung 1848, Tafel XIII, 4, 5 und bei Overbeck, Bildwerke des thebischen und troischen Sagenkreises T. XXVII, 2, Text S. 639 f. Meyers Anteil an der erwähnten Publication ist noch heute von grossem Interesse, da er sich nicht mit der Erklärung, sondern mit der künstlerischen und technischen Seite des Vasenbildes befasst. Zugleich ist diese Arbeit bemerkenswert als Erstlingsschrift Meyers, indem schon in ihr sein Verhältnis zu seinem Lehrer Winckelmann sich aufs deutlichste ausspricht. Nicht in Auffassung, Stil und Behandlungsweise gleicht er seinem Vorbilde, sondern auch in dem aufs Grosse und Ganze gerichteten, nicht ins Detail sich verlierenden Blick, und so ist diese obwohl einem ganz speciellen Gebiet der Wissenschaft angehörige Arbeit doch zugleich recht im eigentlichen Sinne

ein Litteraturdenkmal, das jeder Freund der schönen Kü mit Genuss und reicher Belehrung lesen wird. Vgl. Her Werke z. sch. L. u. K. 20, 353.

1795

In: **Die Horen,** hg. v. Schiller. Tübingen:

Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst 29—50. (Neudr. Nr. 5.)

Von Anfang an hatte Schiller, noch ehe er Meyer persö kannte, dessen Mitwirkung an seiner neuen Zeitscheift Auge gefasst, vgl. seinen Brief an Goethe vom 28. Okt 1794 Abs. 6. Als der erstere Aufsatz in Schillers Hä war, schrieb er an Meyer am 30. November einen Bri worin er ihm bedeutende Winke über Form, Sprache und riodenbau erteilt, während er sich mit dem Inhalt vollko einverstanden erklärt: 'Die Sprache ist zwar für eine liche Mittheilung noch nicht rein und correct genug, abe ist kräftig und gediegen und oft sehr ausdrucksvoll. meisten Aenderungen würde noch der Periodenbau n haben. Wollen Sie es mir überlassen, so will ich diese Mühe gern übernehmen, und, ohne im Inhalt mir die ger Aenderung zu erlauben, bloss dem Ausdruck einige Ru zu geben suchen.' Dies geschah denn auch laut einem Schillers an Goethe vom 2. Januar 1795, worin er sic übrigen folgendermassen äussert: 'Dieser Aufsatz sehr viel Freude gemacht, und er wird ein sehr schä Stück für die Horen seyn! Es ist etwas so äusserst s dass ein Mann wie Meyer Gelegenheit hat die Kunst in zu studiren, oder dass einer, der diese Gelegenheit hat, ein Meyer ist.' Und an Meyer schrieb er in dem ol wähnten Briefe: 'Durch Mittheilung Ihrer Papiere h mich, mein hochgeschätzter Freund, recht sehr v Es ist gar keine Frage, dass diese Gedanken über u der Kunst im Allgemeinen Jeden, der über diese denken mag, sehr aufmerksam machen und zu weiteren denken einladen müssen. Auch haben sie schon ir jetzigen Gestalt alle die Klarheit, die bei einer te so viel auf unmittelbare Anschauung ankommt, Ein neuerer Kunstforscher, K. B. Stark[2]), nennt u Meyers 'das Programm zu seinen späteren um Werken' d. h. zu seiner Geschichte der bildenden

[1]) Riemer, Briefe von und an Goethe S. 150.
[2]) Handb. der Archäol. d. Kunst 1, 230 f.

ar dem Boden Winckelmanns, wie sich schon in
ordnung der Denkmäler nach Werken des alten, hohen
fälligen Stils zu erkennen giebt. Er begegnet der da-
ch breit machenden Ableitung der griechischen Kunst
egypten oder Indien und verfällt dabei in das andere
, jeden äusseren Einfluss abzulehnen. Die richtige Mitte
n beiden Extremen ist erst die heutige Kunstforschung
en im Begriff, indem sie die fremden Einflüsse nach den
isbaren Fundergebnissen nicht mehr leugnet, aber nach-
en vermag, dass mit dem Erwachen des Freiheitsgeistes
echischen Stämme, mit dem Aufhören der kleinen Kö-
fe, die ihren künstlerischen Bedarf noch nicht mit aus-
ten einheimischen Kunsterzeugnissen decken konnten,
lbständige Entwicklung der national-griechischen Kunst
und einer zwar überkommenen Technik, aber eines
ndigen Naturstudiums beginnt, welche die Fesseln der
n Formen durchbricht und so zu der hohen Vereinigung
aturwahrheit und idealer Schönheit sich allmählich em-
igt, die ihr unerreichtes Eigentum geblieben ist. Meyer
ür seinen schönen Aufsatz jedenfalls das Verdienst bean-
en, aus eigener Anschauung eine geschichtliche Ent-
ng des ächt griechischen Stils an einer Reihe von Bild-
n meist italienischer Sammlungen versucht und dabei
nge feiner Beobachtungen gemacht zu haben, die noch
unsre Beachtung verdienen, um so mehr, wenn wir
en, wie wenige Vorgänger er auf diesem Gebiet noch
Dass sein Auge für den Unterschied des ächt und
ahmt Altertümlichen noch nicht geschärft war, hat er
nen Zeitgenossen gemein. Dass er aber denselben schon
, geht aus einem Bericht über Vasen an C. A. Böttiger
, den dieser in seinen 'Griechischen Vasengemälden'
mitgeteilt hat. Hier spricht Meyer bei einigen Vasen-
n die damals noch ganz neue Ansicht aus, dass der
mliche Stil darin 'nachgeahmt' sei. Die Aufnahme dieser
egenden Arbeit Meyers in unsere Sammlung wird nach
esagten keiner weiteren Rechtfertigung bedürfen.

yträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst
. 9, 11—29.

eiträge sind in gewissem Sinn noch höher anzuschla-
la Meyer hier ganz ohne Vorgang ein Gebäude der

nicht, weil Meyer durch seine zweite Reise nach Italien für längere Zeit in anderer Weise in Anspruch genommen wurde. Doch erschien später eine Reihe von Aufsätzen in den Propyläen, welche als Fortsetzungen betrachtet werden können, so namentlich Masaccio, und zusammen mit seiner weit ausholenden Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts ein gewisses Ganze bilden, das man Bausteine zu einer Kunstgeschichte der neueren Zeit betiteln könnte. Ein Neudruck dieser sämtlichen Aufsätze bleibt für einen weiteren Band der Litteraturdenkmale vorbehalten.

1796

In: **Die Horen:**

Neueste Zimmerverzierung in Rom VII 9, 79—84.

Meyer giebt hier eine Beschreibung der Zimmer der Prinzessin Altieri, s. Goethe an Meyer den 1. August 1796. Mit der künstlerischen Ausstattung der Wohnräume hat sich Meyer immer viel beschäftigt und später in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung eine Reihe darauf bezüglicher Schriften recensiert.

1797

Nachrichten über griechische Vasen in Briefen Griechische Vasengemälde, mit archäologischen u artistischen Erläuterungen, hg. v. C. A. Böt Weimar I 1, 71—75.

Dieser Bericht Meyers aus Florenz vom 19. Februar 17 zeichnet sich durch die Bescheidenheit des reicherfahr Vasenkenners gegenüber der verwirrenden Manni der Vasenklassen und durch die Nüchternheit gegen damaligen Phantasien über die Entstehung der Vasenfor

1798

Grossherzogliche Sammlung von Gefässen in geb ter Erde zu Florenz in: Griechische V II 2, 1—21.

Über beide Berichte spricht sich Herder (Werke z. sch. L. K. 20, 351 und 354) sehr anerkennend aus; von letz er, die Sammlung sei 'in der meisterhaften Manier be die mit jedem Wort gleichsam zu Werk gehe, in der, u kurz und gut, man alle Werke der Art beschrieben wi

über die hier ausgesprochene Entdeckung eines nachgeahmt altertümlichen Stils s. o. 1795.

Unter den nun zeitlich folgenden Beiträgen Meyers zu den 'Propyläen' sind die vortrefflichsten seiner kleineren Schriften vereinigt. Die Sonderung seines geistigen Eigentums von dem Goethes ist hier verhältnismässig noch leicht[1]) — abgesehen natürlich von der Unmöglichkeit einer solchen in den Fällen, wo der betreffende Stoff nach langer eingehender Besprechung zwischen den beiden Freunden endlich von dem einen schriftlich fixiert worden ist — leichter jedenfalls, als in den Programmen Recensionen der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung und in der Zeitschrift Über Kunst und Alterthum. Für diese werden wir nachher unsere kritischen Anhaltskte zusammenstellen. In den Propyläen machen r den schon oben ihres Ortes besprochenen Stücken die Nachrichten über die Weimarischen Kunstausllungen Schwierigkeiten.

In: **Propyläen,** hg. v. Goethe. Tübingen:

Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst I 1, 20—54 und 1799 I 2, 45 ff. (Neudr. Nr. 1.)

Der Stoff dieser trefflichen Abhandlung spielt seit dem Jahre 1796 in den Gesprächen und Briefen zwischen Goethe, Schiller und Meyer eine hervorragende Rolle, namentlich aber in Goethes 'Schweizerreise' steht derselbe eine Zeitlang im Vordergrund des Interesses (s. o. S. XXIX f. u. Tag- u. Jahreshefte 1797), ja er wollte ihn zuerst selbst behandeln. Meyer aber fiel endlich die Ausarbeitung des Themas zu, soweit es sich um bildende Kunst handelte. 'Indem sich Meyer mit den Gegenständen in dem Hauptpunkt aller bildenden Kunst lich beschäftigte, schrieb ich den Sammler' (Tag- u. eshefte 1798, Abs. 188). Goethe bezeichnet sich in der a ge des ersten und der Hälfte des zweiten Bandes der Pr...vläen in der Allgemeinen Zeitung 1799 Nr. 119 (Werke) als Mitarbeiter, wenn er sagt: 'Wir[2]) haben in einem i über die G. d. b. K. unsere Gedanken hierüber an-

[1]) Vgl. v. Biedermann, Goethes Werke 29, 276—280.

[2]) Dieses Wir ist hier deswegen zu beachten, weil es, wo von Aufsätzen die Rede ist, die Meyer ganz angehören, geflissentlich vermieden ist.

gedeutet und wegen der Wichtigkeit dieses Punktes unsern Aufsatz nicht zurückhalten wollen, ob wir gleichwohl fühlen, dass künftig noch manches nachzuholen sein wird.' Die weiterhin hier in Aussicht gestellte Abhandlung über die Gegenstände der griechischen Kunst ist nicht zu stande gekommen. Goethes Anteil an der vorliegenden Arbeit aber ergiebt sich aus einem Brief an Schiller, 9. Mai 1798, wo er schreibt: 'M. ist zufrieden, dass wir seine Abhandlung über die Wahl der Gegenstände nach unserer Überzeugung modificiren und auch vielleicht in Stellung der Argumente nach unserer Art zu Werke gehen. Wir lesen sie vielleicht nochmals zusammen durch, und dann wird ihr mit wenigem geholfen seyn.'

Auch so, wie sie endlich veröffentlicht worden ist, bietet die Abhandlung Anregungen genug. Die zeitgenössische Kritik sprach sich sehr anerkennend darüber aus, und um so mehr ist es zu bedauern, dass die 'Propyläen' so geringe Verbreitung fanden, und so auch Meyers Arbeiten weniger gelesen wurden, als sie verdienten. Ein Kritiker in der Jen. Allg. Lit. Ztg. 1800 (Nr. 331, S. 409 — Nr. 332, S. 420; wir nennen ihn B.) sagt S. 410: 'Seit Lessings Laokoon ist wenig oder nichts über diese Materie gesagt worden, geschweige dass man auf der von ihm gebrochenen Bahn weiter fortgegangen wäre. — Aus dem Grundsatze, dass die Malerei eine selbständige Kunst sei, ergiebt sich nothwendig, dass ihre Werke, um verstanden und empfunden zu werden, keiner Beihülfe von andern Künsten oder Wissenschaften bedürfen, kurz, dass sie sich selbst ganz aussprechen müssen. Dabei werden die Gegenstände der bildenden Kunst in drei Classen, in vortheilhafte, gleichgültige und widerstrebende Gegenstände abgetheilt.' Diese geht nun der Kritiker im einzelnen durch und verweilt namentlich bei der Classe der widerstrebenden Gegenstände. Diese biete den mannigfachsten und fruchtbarsten St zur Warnung und Belehrung dar. Wenn er aber die Gru des Verfassers 'in einer strengeren, dogmatischeren r vorgetragen wünscht, so können wir ihm darin, wie in s weiteren Ausführungen nicht beistimmen. Er meint, die Rubrik der gleichgültigen Gegenstände hätte dann wegbl können. Die Eintheilungen in rein menschliche, histo charakteristische, allegorische und symbolische Darstellu seien eigentlich bloss verschiedene Gesichtspunkte, aus d jedes vollkommene Kunstwerk betrachtet werden könne; e wahres Kunstwerk müsse alles dieses zugleich sein und i in eine unendliche Welt der Ideen erheben. Damit s der Recensent denn doch etwas zu weit. Viel treffender was ein anderer Recensent (A) in derselben Zeitung 1 Nr. 1 im Anschluss an den Passus über rein allegorisc

Gegenstände vorbringt. ‘So ganz wir, sagt er, in diese und alle folgenden Vorschriften für den Künstler in Ansehung der Allegorie einstimmen, und so sehr wir allenthalben die einfache Entwicklung und anschauliche Klarheit des Vfs in der Hauptsache bei allem Reichthum in einzelnen Bemerkungen schätzen, so möchten wir doch zweifeln, ob die ganze Anordnung dieser Classe (von den erfundenen, mythischen und allegorischen Darstellungen) die richtigste sey. Wir möchten nur des Verfassers Belehrung wünschen, ob nicht folgende Eintheilung zu einer lichtvolleren Behandlung der Sache führe. Alle Werke der bildenden Kunst stellen entweder das Einzelne als solches vor, oder wollen durch das Einzelne, was sie darstellen, Begriffe und sogar Lehren oder moralische Sätze darzustellen versuchen. Jenes ist individuelle, dieses allegorische Bildkunst. Die individuelle ist entweder historische, wenn sie wirkliche Gegenstände nachbildet (wohin die ikonischen Statuen, die Porträte, die Abbildungen wirklicher Landschaften gehören), oder poëtisch, wenn sie Gegenstände bildet, die Geschöpfe der productiven Phantasie des Künstlers sind. Die poetischen sind entweder natürliche Darstellungen, und diese theils selbsterfundene, denen bloss eine Idee des Künstlers, theils mythische (vielleicht wäre hier deutlicher überkommene gesagt); theils unnatürliche oder heterokosmische, die ebenfalls wieder selbsterfunden oder mythisch seyn können. Die allegorische Bildkunst kann ihr Einzelnes, wodurch sie Begriffe oder Lehren darzustellen gedenkt, nie ganz aus der wirklichen Welt entlehnen: ihre Bildungen können nie ganz historisch, sondern müssen immer poëtisch, es sey nun ganz selbsterfunden oder mythisch (überkommen) seyn. Wodurch aber symbolische Vorstellungen, von denen der Vf. S. 49 (Neudr. S. 20 ff.) noch besonders handelt, sich unterscheiden, wenn sie weder zu den poetisch-individuellen, noch allegorischen gehören sollen, bekennen wir gern nicht einzusehen.’ Die hier vorgetragene Einteilung ist in der That eine sehr scharfe und trifft namentlich zuletzt einen wunden Punkt von Meyers Anordnung. Wir haben sie daher auch ganz mitgeteilt, ohne damit dem Werte der Abhandlung etwas nehmen zu wollen, die das im Übrigen von A und B ihr gespendete Lob vollauf verdient. Meyer hat nie aufgehört, sich mit dem Thema weiter zu beschäftigen, und da die Abhandlung infolge des Aufhörens der Propyläen ein Torso geworden ist, so sind wenigstens die kleinen weiteren Beiträge Meyers noch heranzuziehen. Wir haben deshalb im Gefolge dieser Abhandlung noch die zwei hierher gehörigen Aufsätze Meyers aus dem Programm zur Jenaischen A. L. Z. 1808 Nr. III und IV mitgeteilt, die für sich selbst reden. (Neudr. Nr. 2.)

Ueber Etrurische Monumente I 1, 66—100.

Zwei Briefe vom September und Oktober 1796 aus Florenz, der eine über etrurische Reste in Florenz, der andere über Fiesole, architektonische Reste daselbst und eine höchst anziehende Schilderung der Gegend; vgl. darüber Goethes Selbstanzeige der Propyläen (Werke 29, 364) und seinen Brief an Meyer vom 30. November 1796, insbesondere aber Schillers Brief an Goethe vom 31. Juli 1798.

Rafaels Werke besonders im Vatikan I 1, 101—127. 1799 I 2, 82 ff. und 1800 III 2, 75 ff. (Neudr. Nr. 10.)

Die Rafaelforschung ist zwar seit nunmehr nahezu neunzig Jahren ungemein viel weiter geschritten. Meyers Aufsatz ist aber so anmutig geschrieben und enthält eine solche Fülle feiner und treffender Beobachtungen, dass er auch heute noch fleissig gelesen zu werden verdient. Goethe hat sich sehr anerkennend über denselben ausgesprochen (s. Werke 29, 277 und 364). Der Kritiker A der A. L. Ztg. schreibt über den ersten Teil, er sei mit ungemeiner Eleganz und in einer lieblichen Manier abgefasst — und Recensent B rüh daran, dass es keine Beschreibungen seien, wie sie ein flüch er Reisender oft mit kecker Entscheidung hinwerfe, kein Wi hall des Geschwätzes der Ciceroni, sondern auf eigene Ans langes und fleissiges Studium gegründete Beobachtungen e praktischen Künstlers, der selbst die dem Fremden so sel zugänglichen Handzeichnungen und Entwürfe dieser gros Meister (Masaccio und Rafael) zur Erklärung ihres Charak und der Stufenfolge ihrer Entwicklung zu benutzen gew habe. Sehr nützlich für junge Künstler sei das Verzeichn der Teile in seinen Gemälden, die vorzüglich zu Mustern di und zum Nachzeichnen zu empfehlen seien. Und so möge es auch jungen Künstlern der Gegenwart und allen Kunst- u Litteraturfreunden aufs Neue empfohlen sein.

1799

In: **Propyläen:**

Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst. Fortsezu (und Schluss) Propyläen I 2, 45—81, s. o.

Rafaels Werke. Erste Fortsetzung I 2, 82—163, s. o.

Einige Bemerkungen über die Gruppe Laokoons und seiner Söhne I 2, 175—176.

Betrifft hauptsächlich die Restaurationen.

Niobe mit ihren Kindern II 1, 48—91 und II 2, 123 ff.

Auch dieser Aufsatz ist als eine gründliche Studie an den Originalen selbst alles Lobes wert. Der Recensent B der Jen. A. L. Z. spendet ihm das höchste Lob, indem er diese Beschreibung nicht nur an Wärme, Geist und Schönheit den berühmten Winckelmannischen gleichkommen, sondern sogar an wahrem Gehalt, an Nützlichkeit und Zweckmässigkeit für den Künstler, an gründlichen und mannigfaltigen Beobachtungen sie noch übertreffen lässt. Goethe sagt im Brief an Schiller vom 21. Juli 1798, die Redaction der Meyerischen Arbeiten mache ihn unglücklich. 'Diese reine Beschreibung und Darstellung, dieses genaue und dabei so schön empfundene Urtheil fordert den Leser unwiderstehlich zum Anschauen auf. Indem ich dieser Tage den Aufsatz über die Familie der Niobe durchging, hätte ich mögen anspannen lassen um nach Florenz zu fahren.' Wenn wir trotz diesem Lobe den Aufsatz in unsere Sammlung nicht aufgenommen haben, so liegt der Grund eben darin, dass ein derartiges Thema 'unwiderstehlich zum Anschauen auffordert', dass, wie Schiller, Brief vom 27. August 1798, sagt, die plastischen Artikel am wenigsten zur Menge sprechen und am meisten bei dem Leser voraussetzen, sowie endlich darin, dass verschiedene nicht zur Gruppe gehörige Statuen in dem Aufsatz besprochen sind und dass die Arbeit im Ganzen von der modernen archäologischen Forschung zu weit überholt ist. Freunde einer feinen künstlerischen Analyse werden sie auch heute noch gerne lesen.

Ueber Restauration von Kunstwerken II 1, 92—123.

Der Artikel enthält vieles für die Gegenwart noch Beherzigenswerte, indem er die verschiedenen Arten der Beschädigungen bespricht und zeigt, 'wie durch Restauration sie leider nicht wieder hergestellt, sondern aufs Höchste nur verborgen werden' (Goethe, Werke 29, 366) und wie Restaurationen vorgenommen werden sollen und können, wenn sie wirklich ihren wahren Zweck erfüllen sollen. Dem Zweck unserer Sammlung entspricht der Aufsatz wegen seines Gegenstandes nicht.

Chalkographische Gesellschaft zu Dessau II 1, 124—161.

Über Meyers Anteil an diesem Aufsatze lassen sich nur Vermutungen aussprechen; dass Meyer mit Goethe gemeinsam daran gearbeitet, ergiebt sich aus Eckermanns Mitteilung im Morgenblatt von 1842 Nr. 62. Der erste einleitende Te

S. 124—126 ist ohne Zweifel von Goethe, vgl. Strehlke, Goethes Werke 28, 802. Der zweite Teil enthält die Beurteilung einer ziemlichen Anzahl von Kupferstichen nach Domenichino, Battoni, Poussin, Correggio, Cignari, Nahl, Annibale Carracci, Mengs, van Dyck, Claude, Hackert, Birrmann, Wocher, Vernet, Ruysdael, Roos, von den Kupferstechern Haldenwang, Schlotterbeck, Ostermeyer, Pichler, Freidhoff und Michelis; diesen zweiten Teil wird man wohl grösstenteils Meyer zuschreiben müssen: die Zuthaten Goethes, an den manches Einzelne erinnert, lassen sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Der dritte Teil S. 151—161 handelt von dem Charakter der Künstler (nämlich der Kupferstecher) und scheint gleichfalls vorwiegend von Meyer zu sein.

Nachricht an Künstler und Preisaufgabe II 1, 162—174.

Diese erste Preisaufgabe wurde von Goethe durch die Feder Meyers gegeben. L. Geiger teilt im Goethe-Jahrbuch 5, 306 folgenden Brief Goethes an Meyer vom 27. März 1799 mit: 'Den Aufsatz wegen der Preisaufgabe schicke ich mit wenigen Abänderungen zurück. Was dabey noch ferner, sowie überhaupt wegen des gegenwärtigen Propyläenstücks noch zu erinnern ist, habe ich auf ein besonderes Blatt gefasst und beygelegt; möge denn dieses Transportschiffchen gleich glücklich auslaufen' Darnach kann kein Zweifel sein, dass Meyer diesen Aufsatz, wenn auch auf Goethes Anregung und unter seiner Redaction, verfasst hat. Derselbe ist also von Strehlke mit Unrecht in Goethes Werke (28, 767—771) aufgenommen.

Über Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste. (Einleitung und) *Lehranstalten überhaupt* II 2, 4—25; *Akademien* 141—171; 1800 III 1, 53 ff. und III 2, 67 ff. (Neudr. Nr. 3.)

Im Jahre 1799 beabsichtigte die helvetische Regierung die Errichtung einer Kunstakademie und die Berufung von Meyer an die Spitze derselben. Aus dieser Veranlassung verfasste Meyer, der nicht abgeneigt war, dem Rufe zu folgen, die Abhandlung über Lehranstalten und sandte sie ein. Die Unternehmung kam aber nicht zu Stande[1]). Die Abhandlung wurde in den Propyläen veröffentlicht und bildet eines der vollsten Stücke derselben. Schiller war von ihr ganz besonders gefesselt und hatte grosse Freude daran. 'Ausser

[1]) Neujahrsblatt der Züricher Künstlergesellschaft 1852 S. 11.

dass diese Aufsätze so richtig gedacht und so praktisch überzeugend sind, schreibt er an Goethe, 12. Juli 1799, sind sie auch äusserst anziehend geschrieben und müssten nothwendig — für sich allein schon die Propyläen in Aufnahme bringen.' Schuchardt hat dieselben zur Feier des hundertjährigen Geburtstags Meyers neu herausgegeben und mit Einleitung und Anmerkungen versehen[1]). Auch der Recensent B der A. L. Z. weiss diese Abhandlung nicht genug zu loben. 'Die Einleitung, sagt er a. a. O. S. 415, enthält in möglichster Kürze klar, schön und bündig gesagt alles, was wir sonst in so unzähligen Chrien von dem Einfluss der Künste auf Sitten und Charakter der Völker, von ihrer moralischen, physikalischen und ökonomischen Wichtigkeit erzählt finden.' Und ähnlich Schuchardt S. IV: 'Was darin im Allgemeinen über den Einfluss der bildenden Künste auf höchste geistige Bildung, wie auf materiellen Nutzen für Völker und Staaten gesagt ist, desgleichen über die Ursachen des Flors der Künste zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern, das ist vor und nach ihm nie einfacher, anschaulicher und wahrer dargestellt worden.' Es ist damit wirklich nicht zu viel gesagt. Die in der Abhandlung selbst ausgesprochenen Gedanken haben, was gewiss zu Gunsten derselben spricht, heutzutage allenthalben ihre Verwirklichung gefunden, so dass ein Neudruck derselben überflüssig ist, die Einleitung aber ist in ihrer Art ein Cabinetstück von unvergänglichem Werte, das man immer wieder mit gleichem Genusse liest, und das wir daher im Neudruck mitteilen.

Die Familie der Niobe. Nachtrag II 2, 123—140, s. o.

Der Nachweis, dass Meyer schon vor 1804 in die A. L. Z. Recensionen geliefert habe, was ja an sich nicht unwahrscheinlich ist, ist mir bis jetzt erst für eine Anzeige gelungen und dies durch einen Blick auf die einleitenden Worte des Recensenten der folgenden Bände in: Jen. A. L. Z. 1815 Ergänzungsblätter Nr. 78.

Göttingen b. Rosenbusch: *Geschichte der zeichnenden Künste, von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten,* von *J. D. Fiorillo. Erster Band,* die Geschichte der Römischen und Florentinischen Schule

[1]) Doch hat er, ohne darauf aufmerksam zu machen und ohne Gründe anzugeben, den Abschnitt II. Akademien weggelassen.

enthaltend. 1798. 466 S. 8. (Ohne Zeichen.) Allgemeine Literatur-Zeitung. Bd. 1 Nr. 2 u. 3. 2. Januar.

1800

In: **Propyläen:**

Masaccio III 1, 3—52.

Das Urteil über 'Rafael und seine Werke' lässt sich auch auf 'Masaccio' anwenden. Nur nimmt dieser Künstler kein so allgemeines Interesse in Anspruch als Rafael, weshalb dieser Aufsatz zunächst keine Aufnahme gefunden hat. Derselbe bleibt einem Neudruck im Verein mit den anderen Abhandlungen zur neueren Kunstgeschichte vorbehalten. Wir finden auch hier das wieder, was Meyers Aufsätzen trotz den Fortschritten der Kunstwissenschaft ihren bleibenden Wert sichert, die rein auf das Künstlerische gerichtete Behandlung, die sinnige Beobachtung aller hervorragenden Eigenschaften der besprochenen Werke, überhaupt die Richtung auf das Sachliche und Wesentliche. Übrigens ist in diesem Aufsatz nicht Masaccio allein behandelt, sondern eine kurze Übersicht über den Gang der Kunstentwickelung bis auf Michel Angelo, Rafael, Titian und Correggio beschliesst denselben, während der Eingang rekapitulierend an jene unvollendet gebliebenen 'Beyträge zur Geschichte der neuern bildenden Kunst' in den Horen anknüpft.

Ueber Lehranstalten. Zeichenschulen III 1, 53—65, s. o.

Neue Art die Mahlerey zu lehren III 1, 110—116.

Versöhnung der Römer und Sabiner. Gemählde v. David III 1, 117—122.

Der hülflose Blinde. Gemählde von Gerard III 1, 123—124.

Die drei letzten Nummern schreibt v. Biedermann in He Goethe-Ausgabe 29, 279 Anm. Meyer zu. Bei der ersten dies auch allenfalls möglich, und der Recensent der Propyl in Jen. A. L. Z. 1800 Nr 331 S. 416 scheint auch dieser nung zu sein. Da aber nach S. 111 der Erfinder dieser ne Lehrart der Malerei, J. B. Forestier, über dieselbe Schriftliches herausgegeben, sondern sie nur durch Unter bekannt gemacht hat, so muss der Verfasser seine Nachri wohl aus persönlichem Verkehr mit Forestier oder sein

geschöpft haben. Nun ist der vorausgehende Auf-
len Propyläen 'Ueber die gegenwärtige französische
Bühne' nachweislich von W. v. Humboldt, der
n Paris war. Es liegt also nahe, dass ihm auch die
it über die neue Lehrart der Malerei verdankt wird.
e gilt von den Berichten über Gemälde von David
rard, welche beide, da von den Originalen die Rede
in Paris verfasst sein können. Namentlich der Schluss-
er letzten Nummer auf S. 124 beseitigt jeden Zweifel.
st da: 'Das Bild gehört dem Bürger Meyer, der vor
Jahren hier holländischer Gesandter war, und hängt
etzt im Hause der holländischen Gesandtschaft.' Alle
so von Meyer höchstens redigiert; so scheint z. B. die
ung des ersten von ihm zu stammen.

eser III 1, 125—129.

Jahn. Biographische Aufsätze S. 370, schreibt diesen
tz, der eine 'Würdigung des Kunstcharakters und der
keiten dieses Künstlers' geben will, ohne Angabe von
len Goethe zu. v. Biedermann (Goethes Werke 29, 279
) findet Goethes Mitwirkung wahrscheinlich, hält ihn
demnach in der Hauptsache für eine Arbeit Meyers.
letzteren weist auch der ganze Ton entschieden hin.
e war von seiner früheren Wertschätzung Oesers seit
italienischen Reise zurückgekommen. Wenn O. Jahn
als Grund für sein Schweigen über Oeser in 'Winckel-
' anführt ('um nicht härter über ihn sich auszusprechen,
selbst wohl wünschte', a. a. O. S. 372), so lag derselbe
l doch auch schon 1800 vor, und so werden wir nicht
ehen, wenn wir Meyer für den Verfasser dieses Nach-
alten. Er ist eine wohlwollende Würdigung des Künst-
ler in seiner einsamen Stellung nicht die Stufe erstiegen
ie er seinen Anlagen nach hätte erreichen können. Man
es auffallend finden, dass Meyer desselben in seiner
geschichte des achtzehnten Jahrhunderts nicht gedenkt.
gerade was er in den Propyläen über ihn sagt, zeigt
enüge, dass derselbe nach seinem Urteil in der Kunst-
chte keine so bedeutende Rolle spielt, dass das Fehlen
Lücke bilden würde. Grösser war sein Einfluss als
, und dass der Vf. des Aufsatzes von diesem nicht
t, ist mit ein Beweis, dass es nicht Goethe ist, welcher
nmöglich diese Seite in Oesers Wirken hätte übergehen
n. Vgl. noch insbesondere Meyers Urteil über Oeser
u-deutsche, religios-patriotische Kunst, Neudr. S. 98,
ff.

Preisertheilung und Recension der eingegangenen Concurrenzstücke III 1, 130—149.

Erste Weimarische Kunstausstellung 1799. Nach v. Biedermann (Goethes Werke 29, 279 Anm.) wahrscheinlich von Goethe, nach Strehlke (Werke 28, 772) 'nach inneren Gründen' von Meyer, 'wenn Goethe auch nicht ohne Anteil daran sein mag'. Strehlke, der sonst geneigt ist, Goethe manches zuzusprechen, was nicht unbedingt sicher auf ihn zurückzuführen ist, hat hier offenbar das Richtige erkannt. Die Stileigentümlichkeiten, namentlich der Gebrauch gewisser Schlagwörter der Kunstkritik (s. u.) weisen auf Meyer als Verfasser ebenso bestimmt hin, wie der Umstand, dass die Beurteilung der Concurrenzstücke nach Auffassung und Ausführung doch naturgemäss dem Künstler, nicht dem Dichter in dem Bündnis der Kunstfreunde zufiel. Die Aufgabe war gewesen: 'Aphrodite, dem Alexandros die Helena zuführend', der Preis wurde unter die Maler Ferd. Hartmann von Stuttgart und Heinrich Kolbe von Düsseldorf geteilt.

Zwey Italiänische Landschaften. von Gmelin (Kupferstiche) III 1, 150—152.

Wird einstimmig Meyer zugeteilt. Man kann hier so recht seine Schreibart kennen lernen.

Etwas über Staffage landschaftlicher Darstellungen. Bey Gelegenheit der, im vorigen Artikel, recensirten Kupfer III 1, 153—156.

In dem Programm zum I. Quartal der Jen. A. L. Z. 1808 S. IV (Neudr. S. 50) spricht sich Meyer über Staffage in Landschaftsgemälden ganz in demselben Sinne aus, wie der V fasser vorliegender Bemerkungen, so dass kaum ein Zv sein kann, dass es Meyer ist.

Die beiden letzten eng zusammengehörigen Aufsätze fa ins Gebiet der Kunstkritik. Der erstere hat mehr tempo Bedeutung, wie auch die späteren Urteile Meyers über zeugnisse der vervielfältigenden Kunst, der letztere enthi beherzigenswerte Worte für Landschaftsmaler und zeichi sich durch eine Frische der Sprache aus, die derjenigen Goe wenig nachsteht.

Die capitolinische Venus III 1, 157—166.

Eine jener eingehenden, mit künstlerischem Blick alle l heiten der Form beobachtenden Statuenbeschreibungen, denen Meyer seine Stärke hat, und die auch seine sonst li

s griechisch-römische Kunstgeschichte zu einem immer . wertvollen Werke machen.

Preisaufgabe fürs Jahr 1800 III 1, 167—168.

an auch wohl Goethe der Verfasser ist, so hat doch Meyer der Wahl der Gegenstände gewiss Anteil gehabt. Vgl. chlke, Goethes Werke 28, 772 f.

Mantua im Jahre 1795 III 2, 3—66.

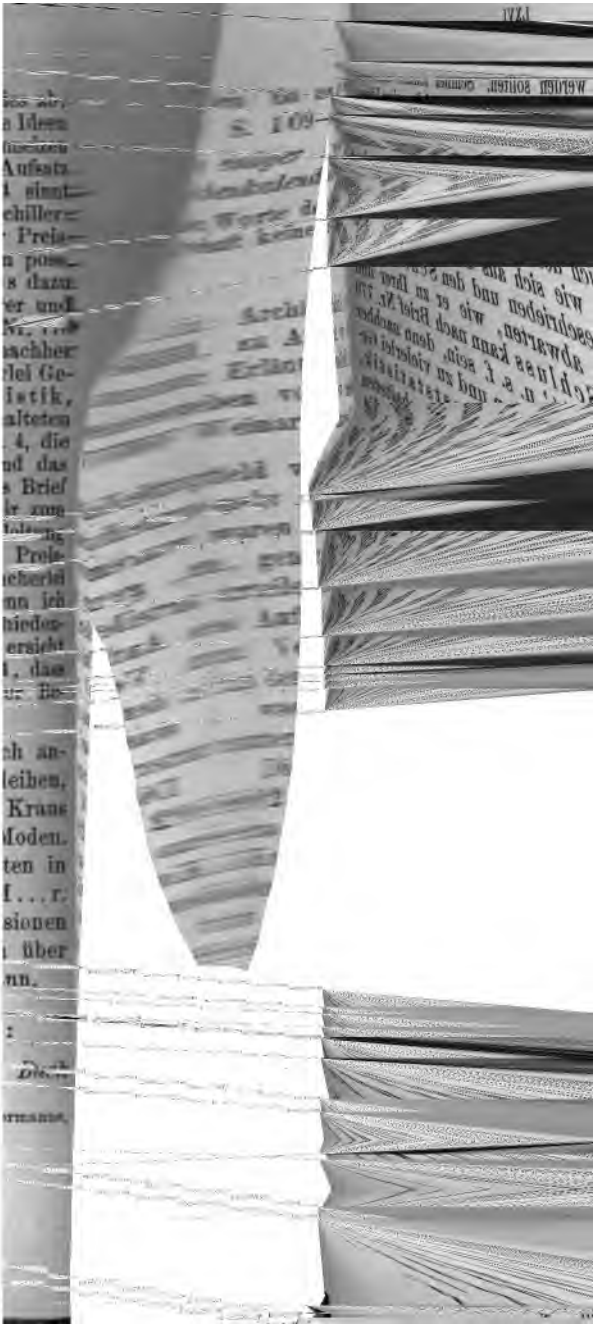
er vermutet unter diesem kurzen Titel den Reichtum von nstgeschichtlichem und ästhetischem Inhalt, den dieser Auf- tz bietet? Wie in der Beschreibung der Gegend von Fiesole igt sich der Verfasser hier im Eingang als Meister land- haftlicher Schilderung der Gegend vom Brenner bis Mantua, auch der sonst gegen Meyer so kritische Schiller seine ·wunderung nicht versagen kann. Was wir ferner oben r Masaccio gesagt, gilt auch von dem, was hier Meyer · die Kunstschätze von Mantua, vornehmlich über die e des Giulio Romano und Andrea Mantegna schreibt.

Ueber Lehranstalten. Beschluss. Privatunterricht III 2, 67—74, s. o.

Rafaels Werke im Vatikan. Zweyte Fortsetzung III 2, 75—96, s. o.

Die Preisaufgabe betreffend. 2. Recension der eingegangenen Stücke III 2, 102—145.

Von den fünf Stücken, die unter dem Haupttitel vereinigt sind nd sich auf die zweite Weimarische Kunstausstellung (1800) beziehen, stammt der Natur der Sache nach Nr. 2 'Recension ier eingegangenen Stücke' S. 102 ff. nebst dem S. 141—143 ingeschalteten Ueberblick über 'Geist, Cultur und Talent der ation im Fache der bildenden Künste' von Meyer. Nr 3 'An den Herausgeber der Propyläen' S. 146—163 ist von Schiller. Nr. 4 'Die neue Preisaufgabe auf 1801. Achill auf Scyros' 'Der Kampf Achills mit den Flüssen' rührt von Goethe ebenso Nr. 5 'Flüchtige Uebersicht über die Kunst in land' und Nr. 1 'Preisertheilung 1800'. All dieses sich hier nicht bloss vermutungsweise bestimmen, wie te (Goethes Werke 28, 774) meint, sondern ergiebt t Bestimmtheit aus Goethe-Schillers Briefwechsel, Nr. ...0, woraus wir zugleich in das lebhafte Interesse und tige Zusammenwirken der drei Freunde einen recht ...nblick bekommen. Der Brief Nr. 761 zeigt, dass Beiträge derselben zuerst durch Schiller zu einem Ganzen



r *Büchlein in unsern Zeiten einige zur Mitgift* *mmt?'* S. 109—121. Unterz. M.

lärung einiger Kupferstiche im Braunschweigi- *n Taschenkalender* S. 658—661. Unterz. M...r.

itenden Worte des Herausgebers S. 657 f. lassen über Autorschaft keinen Zweifel aufkommen.

1801

dne in: Archäologisches Museum. Erstes Heft 1—43, zu Archäologische Hefte, oder Abbil- n zur Erläuterung des classischen Alterthums. u egeben von C. A. Böttiger und H. Meyer. ert. Weimar. Mit vier Kupfertafeln.

Hauptfeld von Meyers publicistischer Thätig- r nunmehr die Allgemeine Literatur-Zeitung. isher waren wir zuweilen, wo äussere Anhalts- fehlten, genötigt, nach den Eigentümlichkeiten zu urteilen, ob wir Goethe oder Meyer als r eines Aufsatzes zu betrachten haben. In den genden Veröffentlichungen der Weimarischen unde in der Allgemeinen Literatur-Zeitung finden ächst, was die Programme betrifft, in der ethe unterzeichnet: im Namen der Weimarischen unde. Die Chiffre W. K. F. kommt in den gen 1802 und 1803, so lange noch Schütz die in Jena redigierte, nicht vor. Ob also die schen Kunstfreunde auch diese Jahrgänge schon eren Beiträgen, als den Programmen versahen, h nicht erweisen, da alle Recensionen in dieser keine Signatur tragen. Wohl findet sich in den gen 1801—1803 eine Reihe von Anzeigen, ganz in das Stoffgebiet Meyers einschlagen; und von der Art, wie sie seit 1804 ihm zur Bespre- ufielen, finden sich auch in jenen Jahrgängen her Weise besprochen [1]; aber über vage Ver-

gl. z. B. die Recension über Fiorillo 1799, ferner

mutungen kommt man hier nicht hinaus. Erst
Goethe der Neuen Jenaischen Literatur-Zeitung v
Jahre 1804 an seine Protektion schenkte, tritt die Chi
W. K. F. unter Recensionen auf und zwar nun
häufig. Hier wie in den Programmen, wo Goethe
'im Namen der Kunstfreunde' unterzeichnet, gilt
also zu bestimmen, welche der so bezeichneten Ab
lungen bezw. Kritiken Goethe, welche Meyer verfa

Die sichersten Anhaltspunkte sind natürlich
äusseren. Was Goethe selbst in seine Werke au
men hat, ist ja in erster Linie zweifellos von
Ferner hat L. Hirzel im Verzeichnis einer G
thek (S. 56) einen Fingerzeig für die Zuweisu
Einrichtung gefunden, dass die Namen derer, de
Recension eines Buches übertragen worden, d
des letztern im Messkatalog beigeschrieben wurden,
hat darnach für verschiedene seither zweifelhafte Art
Goethes Autorschaft in Anspruch genommen. Es k
nun noch ein weiterer wertvoller Anhaltspunkt
Seit wir wissen, dass die mit —y—H. unterzeic
Recensionen in der Jenaischen Literatur-Zeitu
Meyer sind[1]), ist erst die Thätigkeit dieses
diese Zeitung in ihrem vollen Umfang zu
Denn was von den mit W. K. F. gezeichneten
sionen nach Abzug der Goethischen, unter denen üb
manche mit Unrecht Goethe zugeschrieben wurden,
Meyer übrig blieb, hätte nicht ausgereicht für
scherzweise einem Freunde gegenüber gemachte
rung, dass er jetzt 'gleichsam der Verwalter des
Geschmacks in ganz Deutschland sei' (Neujah
Züricher Künstlergesellsch. 1852 S. 13). Nachd
durch jene Entdeckung erwiesen ist, dass Meyer

Homer nach Antiken gezeichnet A. L. Z. 1801, Nr. 1
312; J. A. L. Z. 1806, Nr. 25.

[1]) Dies ergiebt sich aus dem von v. Loeper im G
Jahrbuch 3, 320 mitgeteilten Brief Meyers an Goethe,
18. August 1806. — S. unten Jen. A. L. Ztg. 1806, Nr.

nicht bloss Kunstkritik getrieben, sondern auch eine
neuer Erscheinungen auf dem Gebiet der Kunst-
e, der Mode und des Geschmacks beurteilt hat,
n wir erst jenen Ausspruch ganz. Freilich er-
eine neue Frage: warum hat Meyer bald
K. F., bald —y—H., sogar oft in mehreren hinter-
nder folgenden Recensionen abwechselnd, gezeichnet?
Antwort ist einfach. Was in sein eigenstes Gebiet,
ntlich als Lehrer an der freien Zeichenschule in
r fiel, hat er mit seiner Namenschiffre unter-
, was dem gemeinsamen Interessenkreise ange-
, mit W. K. F.

Wer waren damals (seit 1804) diese W. K. F.?
ler wird wohl nicht mehr in Betracht gezogen wer-
dürfen, da ihn ja Goethe kaum für die Propyläen
Ausführung seiner zugesagten Mitwirkung bestimmen
. C. A. Böttiger kann auch nicht in Frage kom-
da der eitle Mann schon im Intelligenz-Blatt von
Nr. 240 erklärt, 'er würde nie etwas ohne seine
iterschrift irgendwo einrücken lassen'. Bleiben
Goethe und Meyer.[1]) Für die Scheidung ihres
Eigentums bleiben uns nun ausser brieflichen
n, wie sie G. v. Loeper im Goethe-Jahrbuch 3,
ff., und L. Geiger, ebenda 5, 298 ff., mitgeteilt
n, als Anhaltspunkte nur die besprochenen Gegen-
de selbst und der Stil.

ie Gegenstände. Hier lässt sich nur im Allgemeinen
l sagen, dass Meyer mehr das Gebiet der Kunst-
logie und Kunsttechnik, überhaupt mehr die
llitteratur bearbeitet, während Goethe eintrat, wo
t, Werke oder Erscheinungen von grösserer Trag-
unter allgemeinen und hohen Gesichtspunkten zu
chen, wie z. B. im Anschluss an die Kritik der

[1]) Und allenfalls F. A. Wolf, dessen Beiträge sich aber
n Zusatz zu dem I. Programm von 1805 und eine
eristik Winckelmanns in Goethe, Winkelmann und
hrhundert, beschränken.

Riepenhausenschen Polygnot-Entwürfe sein grosser Aufsatz über Polygnot-Gemälde entstand.

Der Stil. Nach diesem zu urteilen hat immer seine Bedenken und kann gewaltig irre führen, namentlich bei kürzeren Artikeln referierender Art ist oft gar keine Gelegenheit vorhanden, dass die besonderen Stileigentümlichkeiten eines Verfassers zur Geltung kämen. Dazu kommt, dass die Schreibweise Meyers sich von derjenigen Goethes überhaupt schwer unterscheiden lässt, was für denselben gewiss keine schlechte Empfehlung ist. Zuweilen erhebt er sich zu höherem Schwung und grösserer Frische. Für gewöhnlich aber ist derselbe, nachdem er namentlich in den früheren Schriften etwas schwerfällig im Periodenbau gewesen, einfach, etwas trocken, aber von grosser Klarheit. Am meisten macht sich Meyer durch das rein sachliche Zuwerkegehen kenntlich. Bei Besprechung von Bildern stellt er meist die gleichen Gesichtspunkte auf und geht dieselben nach Erfindung (Wahl des Gegenstandes), Anordnung, Zeichnung, Ausdruck, Colorit, Beleuchtung, bei Stichen auch nach der Herstellungsart und dem Verhältnis zum Original, durch. Ganz besonders aber kennzeichnet ihn die stetige Hervorhebung der 'Massen' d. h. ruhiger Flächen in Licht- und Schattenpartien, die nicht durch zu starkes Hervortreten von Einzelheiten, namentlich kleineren Falten gestört werden dürfen; wo von Massen die Rede ist, kann man mit fast untrüglicher Sicherheit auf Meyer als Verfasser schliessen. Dies führt weiter auf sonstige Schlagwörter und Epitheta ornantia, die Meyer eigen sind. Dahin gehören z. B. die Ausdrücke: Prospekt, Flor, Kunstverdienst, wahrhaftig verdienstlich, meisterhaft, Kunstverstand, Kunstvermögen, Standpunkt mit Geschmack gewählt, saubere Zeichnung, sauberer Stich, ungemein schön, ungemein fleissig, tüchtig, reinlich, warmes und kräftiges Colorit, Grossheit, zart, zärtlich, zierlich, schön geziert, hübscher, zierlicher Geschmack u. s. f. Wo Meyer fein werden will, wählt er Goethe-ähnliche

Ausdrücke, aber nicht immer mit Glück, z. B.: im Gesicht spricht sich ein gütiges, liebreiches Gemüt aus (Kunst und Alterthum II 2, 17); 'bedeutend' gebraucht G[illegible]ie bekanntlich oft absolut in einem ganz besonderen [illegible]; bei Meyer begegnet uns dieser Gebrauch nicht [illegible]t, einmal scheint er ihn unglücklich versucht zu haben in der ganz ungoethischen Zusammenstellung 'meisterhaft bedeutend' im Programm der Jen. A. L. Z. 1807 in einem Passus, der zwar Goethe zugeschrieben wird, wo aber schon dieser Ausdruck eines Bessern hätte belehren können [1]) (s. u. S. XCVI). Auch in 'Neu-deutsche, religios-patriotische Kunst' Neudr. S. 115, 31 kommt 'bedeutend' im Goethischen Sinne vor, in einer Zeit also, wo Meyer durch sehr langen Umgang mit Goethe sich manches von dessen Eigentümlichkeiten angeeignet haben konnte. Übrigens ist a. a. O. nicht unmöglich, dass Meyer unter unmittelbarem Einfluss Goethes spricht.

Charakteristisch für Meyer sind ferner im Periodenbau längere oder kürzere Vordersätze, die dann auf eine Wendung hinauslaufen wie: so müssen wir sagen, so erhebt sich die Frage, so kommt billig die schon oft aufgeworfene Frage in Erwägung: wie (Kunst u. Alterth. IV 1, 148), und ähnliche Wendungen. Namentlich zeichnet sich Meyers Stil auch durch die nicht seltene Anwendung von restringierenden Zusätzen und Flickwörtern der Art aus, wie sie Goethe meidet, und deren Verwendung er in einem Aufsatz in Kunst u. Alterth. I 3, 52 ff. (Werke 29, 253) tadelt; z. B.: so zu sagen, wir gestehen, ganz unbedenklich glauben wir behaupten zu können, wir bemerken noch, dass wir uns keineswegs zu denen halten möchten, welche u. ä.

Ein ganz wesentlicher Charakterzug an Meyers sämt-

[1]) Eine Stelle, wo 'bedeutend' im Goethischen Sinne sogar im Komparativ gebraucht wird, wurde früher Meyer zugeschrieben, ist aber jetzt als Goethisch in Anspruch genommen (Kunst u. Alterth. II 3, 165—169, vgl. Geiger, Goethe-Jahrb. 5, 303).

lichen Schriften ist derjenige, welcher ihn in den Ruf des 'grossen Tadlers' gebracht hat (Göschen an Böttiger, Goethe-Jahrb. 6, 104), das strenge Abwägen von Lob und Tadel, das ihn selten ein ganz unbedingtes Lob aussprechen, sondern selbst an den besten Werken auch die Mängel, sei es in Erfindung oder Zeichnung, im Ausdruck oder in den Massen, im Colorit oder in der Beleuchtung, rücksichtslos hervorheben lässt. Goethe ist in dieser Hinsicht viel weitherziger, er urteilt mehr nach dem Eindruck der Kunstwerke aufs Herz und Gemüt, und zersetzt dieselben nicht sowohl kritisch, als er sie vielmehr ästhetisch geniesst. Bei vieler und häufiger Lektüre bekommt man infolge dieser Eigentümlichkeiten bald einen ziemlich sicheren Eindruck von dem Stile Meyers und lernt ihn zunächst in den sicher beglaubigten Schriften Meyers soweit kennen, dass auch in den übrigen kaum noch ein Zweifel übrig bleibt, ausser in den Fällen, wo Goethe in Meyers Aufsätzen redaktionelle Einfügungen vorgenommen hat. Selbst hier aber empfindet man in der Regel sogleich die Hand des schriftgewandten Freundes.

Nach dieser Auseinandersetzung können wir uns nun den Arbeiten der Weimarischen Kunstfreunde für die Allgemeine Literatur-Zeitung, zunächst noch unter Schütz' Leitung in Jena, zuwenden, wo es sich, wie bemerkt, nur um die Programme handelt, welche die Recensio der Konkurrenzstücke von den Weimarischen Kun ausstellungen brachten.

1802

In: **Allgemeine Literatur-Zeitung.** Erster Band. Extrabeilage:

Weimarische Kunstausstellung von 1801 (dritte) *u Preisaufgaben für 1802.* Unterzeichnet: Wei den 1ten Januar 1802. Im Namen der vereini Kunstfreunde. J. W. v. Göthe. S. I—XXVIII.

Der ganze Aufsatz zerfällt in XV Abschnitte, wovon I VII den ersten, VIII—XV den zweiten Teil bilden. L

erste wird durch I. Vorerinnerung von Goethe eröffnet. II. Verzeichniss der sämmtlichen ausgestellten Kunstwerke S. III—IV und III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten, im einzelnen S. IV—XVII sind von Meyer verfasst; das kann nach Gegenstand und Stil keinem Zweifel unterliegen. IV. Antike Basreliefe, Achill auf Scyros vorstellend S. XVII—XVIII. Boas, Nachträge zu Goethes Werken 3, 194 f., hat diesen Abschnitt ohne weiteres Goethe zugeschrieben, und ihm ist O. Jahn, Arch. Beitr. S. 353 Anm. 6 gefolgt. Aus den kurzen Andeutungen in Goethe-Schillers Briefwechsel Nr. 824 f. lässt sich nur so viel entnehmen, dass der ganze erste Teil 'Kunstausstellung' Abschn. II bis VII (die Vorerinnerung kommt natürlich nicht in Betracht) aus einer Hand zu sein scheint, dass Goethe die Handschrift, d. h. die bei ihm gefertigte Reinschrift[1]), noch nicht ganz korrigiert hat, und dass in dem Abschnitt VII über Langers Lucretia der zweite und dritte Absatz, welche angeben, was denn das Bild eigentlich darstellte, in dem an Schiller übersandten Manuskript noch fehlten, was Goethe tadelnd anmerkt, so dass er nicht der Verfasser dieses ersten Teils sein kann. Auch dass die Bleistiftbemerkungen Schillers nach dessen Antwortschreiben gerade auf den Ausdruck, namentlich auf weniger allgemein verständliche Kunstausdrücke gerichtet sind, lässt eher auf Meyer als Verfasser schliessen. Auf ihn deuten auch die ausser der 'Beurtheilung' in diesem ganzen ersten Teil behandelten Gegenstände (Nr. IV—VII) hin, im IV. Abschnitt schon das Zurückgreifen auf antike Darstellungen; ausserdem verrät im Schlussabsatz jedes Wort den Verfasser des Aufsatzes 'Über die Gegenstände der bildenden Kunst'. Dasselbe gilt von V. Über die Motive der beiden Aufgaben überhaupt und in wie fern sie genutzt worden S. XVIII—XXII. Das Thema gehöre zwar nicht 'unter die vollkommensten Gegenstände', aber es biete dem Künstler eine Menge Vorteile für die Darstellung an: 'Bewegung und Ruhe, Leidenschaften, mannichfaltige Abwechslung von Formen und Charakteren, der schönen oder edlen Gattung, endlich die Gelegenheit zum gefällig Naiven, wornach gegenwärtig ohnehin die Neigung fast aller, welche die Kunst üben, oder bloss lieben, gerichtet ist. Auch fehlt es hier nicht an Schmuck zierlicher Nebenwerke.' Es werden sodann neun mögliche Motive aufgestellt und ihre Verwendung in den eingegangenen Stücken geprüft. Von der zweiten Aufgabe:

[1]) Dass Meyers Arbeiten in Goethes Atelier ins Reine geschrieben wurden, geht unwiderleglich ausser zahlreichen andern Andeutungen aus Goethes Brief an ihn aus Jena vom 10. November 1812 hervor, wo er schreibt: 'Die Abschrift der Kunstgeschichte ist schon bis zur Polykletischen Schule gefördert.'

'Achill verfolgt die Trojaner, welche zu retten sich ihm zwey Flüsse entgegensetzen, dagegen stehen ihm obere Gottheiten bey', sagt der Kritiker: 'Dieses Sujet hat mehrere Momente, und es entsteht daher das eigene, dass man es auf entgegengesetzte Weise behandeln kann. Einmal sehr einfach, symbolisch auf Bildhauer-Art. Und dann weitgreifend, malerisch, in geschichtlicher Darstellung.' Hier findet sich unter anderem der beherzigenswerte Satz: 'Wann wird doch bey uns auch jener rechte Kunstsinn der Alten aufwachen! dass wir nicht mehr nach Originalität, in der Weite und Breite suchen, sondern dass wir das unendlich Motivbare einer schon wirklich dargestellten Idee aufsuchen lernen. (So ungeschickt hätte Goethe diesen guten Gedanken gewiss nicht ausgedrückt!) Wie oft bearbeiteten alte Künstler eine bekannte Darstellung und wetteiferten in gleicher, oder grösserer Meisterschaft, mit ihrem Vorgänger!' — VI. Ertheilung des Preises S. XXII—XXIII. Der Preis wurde unter Nahl aus Cassel und Hoffmann aus Cöln geteilt. — VII. Tod der Lucretia, von Herrn Langer, Sohn, aus Düsseldorf S. XXIII—XXV.

Der zweite Teil gilt den Aufgaben fürs laufende Jahr S. XXV—XXVIII. Abschnitt VIII und IX enthält die neuen Aufgaben: Perseus und Andromeda und ein freizuwählender Gegenstand. X—XV Mitteilungen über Erweiterungen des bisherigen Instituts der Ausstellungen, Zulassung auch von Bildern, die nicht die gestellten Aufgaben behandeln, Erl ung des Preises auf 60 Dukaten, und etwaige Vervielfä der den grossen Bildern vom Einsender beizugebende kleinerten Umrisszeichnungen. An diesem zweiten Teile Goethe jedenfalls Anteil, wenn er ihn auch nicht verf Das Schlusswort unter dem Strich ist sicher von ihm; s. 28, 785.

1803

In: **Allgemeine Literatur-Zeitung. Erster Band.**

Extrabeilage:

Weimarische Kunstausstellung vom Jahre 1802 (vierte) *und Preisaufgaben für das Jahr 1803.* Unterzeich Weimar, d. 1. Jan. 1803. Im Namen der vereinigten Kunstfreunde J. W. v. Göthe. S. I—X.

Erster Teil: Kunstausstellung von 1802. I. Vorerinnerung. II. Verzeichniss der sämmtlichen ausgestellten Kunstwerke. III. Beurtheilung de eingesendeten Arbeiten, im Einzelnen S. II—IX Zweiter Teil: Preisaufgabe auf 1803 S. IX—X: Uly den Cyclopen durch Wein besänftigend, und die Küste de

Cyclopen. Die Hauptarbeit fällt auch in diesem Programm der Natur der Sache nach wieder Meyer zu. Nur das Schlusswort scheint von Goethe zu sein (Werke 28, 786 ff.); auch dürfen wir nach seitheriger Übung annehmen, dass er das Manuskript redigiert hat. — Die Preiserteilung wurde im Intelligenz-Blatt der A. L. Z. 1802, Nr. 209, d. 13. November von Goethe veröffentlicht. Der Preis wurde zwischen Hummel in Cassel und von Rohden, ebendaselbst, geteilt. Goethe äussert sich in den Tag- und Jahresheften 1802 über diese Ausstellung sehr befriedigt. Man sieht hier, wie die beiden Freunde ganz in ihrem Elemente sich fühlten bei dem Arrangement derselben und dem an sie sich knüpfenden reichen Gedankenaustausch mit einheimischen und auswärtigen Kunstfreunden.

1804

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zum I. Quartal. S. I—XXIV. *Weimarische Kunstausstellung* (fünfte) *vom Jahre 1803 und Preisaufgabe für das Jahr 1804.* Unterzeichnet: J. W. v. Goethe, im Namen der vereinigten Kunstfreunde.

I. Vorerinnerung ist von Goethe. II. Verzeichniss der sämmtlichen ausgestellten Werke. III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten, im einzelnen S. II—VIII. Dann als Einlage: 'Polygnots Gemählde in der Lesche zu Delphi' von Goethe S. IX—XXIII (Werke 28, 238–268). IV. Preisertheilung. V. Rückblick. VI. Preisaufgabe für's laufende Jahr S. XXIII—XXIV. Nr. II. III. IV. V. VI. ist allem nach von Meyer unter Goethes Beirat und Redaktion verfasst. Vgl. Goethe an Schiller 2. Dezember 1803: 'Mich beschäftigt jetzt das Programm das in zwei Theile zerfällt, in die Beurtheilung des Ausgestellten und in die Belebung der Polygnotischen Reste. Jenen ersten Theil hat Meyer zwar sehr schön vorgearbeitet, indem er alles zu Beherzigende trefflich bedacht und ausgedrückt hat; doch muss ich noch einige Stellen ganz umschreiben und das ist eine schwere Aufgabe.' Der Goethische Teil ist nach diesem deutlich der Aufsatz über Polygnots Gemälde. Das Übrige gehört Meyer an. IV. V. und VI. ebenfalls Goethe zuzuschreiben und in seine Werke aufzunehmen, wie Strehlke that (28, 789—93), oder bestimmen zu wollen, welche Stellen Goethe ganz umgeschrieben habe, scheint vorerst ein vergeblicher Versuch; jedenfalls ist es rein willkürlich und nach Goethes Worten auch unzulänglich,

wenn Strehlke Abschn. III Nummer 15, die von Polygnots Gemälden handelt, als Goethes Arbeit herausgreift und in die Werke aufnimmt (28, 862 f.); gerade dieser Abschnitt trägt entschieden Meyerisches Gepräge. Eher möchte man die 'allgemeine Bemerkung' zu III Nr. 16—18 für einen Zusatz von Goethe halten; da ist Goethische grosse Auffassung und Goethischer Ausdruck.

Nr. 18, den 21. Januar. Leipzig in Comm. b. Hempel u. gedr. b. Göschen: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend,* hg. v. *Wilhelm Gottlieb Becker.* Erster Heft. 1804. Unterzeichnet W. K. F.

Von Meyer, s. Goethe an Eichstädt, 7. und 11. Januar, Eichstädt an Goethe, 26. Februar und 22. April.

Nr. 27, den 1. Februar. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Leipziger Mode-Magazin des neuesten teutschen, französischen und englischen Geschmacks.* 1803. des fünften Bandes 1ster bis 10ter Heft. Ohne Zeichen.

Vgl. unten Nr. 249, 3. 1805, Nr. 233. Am 19. Januar 1804 schickt Goethe an Eichstädt 'eine kleine, aber interessante Recension von Meyer, allenfalls ohne Zeichen abzudrucken.' Nachdem wir wissen, dass Meyer auch mit Recensionen von Werken über Kunstindustrie, Mode und Geschmack sich beschäftigte, kann es wohl keinem Zweifel mehr unterliegen, dass die hier verzeichnete, dreiviertel einer Spalte einnehmende Recension damit gemeint ist.

Nr. 28, den 2. Februar. Leipzig, im Indu[illegible]s-Comptoir: *Abbildung der neuesten französisch[illegible] englischen Art, Fenster-Vorhängen und G[illegible]en geschmackvollste Drapperie zu geben una[illegible] Verzierung der Zimmer aufzuziehn.* Gest[illegible]elt und gezeichnet auf 6 illuminierten Blättern, von *Emilie Barrin.* 4. Ohne Zeichen.

Nr. 31, den 6. Februar. Leipzig, im Ind[illegible] Comptoir: *Abbildung und Beschreibung der Volk[illegible]stämme und Völker unter des russischen K[illegible] Alexander menschenfreundlicher Regierung, . . .* gestellt von *Friedrich Hempel,* Rechtsconsul[illegible] und *C. G. H. Geissler,* Zeichner und Kup

und ehemaligem Reisegefährten des Ritters v. Pallas. 1803. mit LXVI illuminirten Kupfertafeln und 134 S. Text. 4. Ohne Zeichen.

Kurze Besprechung von 14 Zeilen ganz in Meyers Art. Diese beiden in der Rubrik 'Schöne Künste' stehenden Stücke sind wohl die Kleinigkeiten von Professor Meyer, welche Goethe am 25. Januar an Eichstädt schickte.

Nr. 32, 33, 34, den 7., 8., 9. Februar. London, b. Johnson: *Lectures of Painting,* by *Henry Füessli* P. P. 1801. 151 S. 4. Braunschweig, b. Vieweg: *Vorlesungen über die Mahlerey,* von *Heinrich Füessli,* Prof. an der königl. grossbrit. Kunstakademie in London. Aus dem Englischen von *Joh. Joachim Eschenburg.* 1803. 235 S. 8. Unterzeichnet W. K. F.

Goethe an Eichstädt 7. und 19. Jan. In letzterem Briefe heisst es: 'Die beiden Recensionen von Füessli belieben Sie nur nach Gefallen zu vereinigen. Dabei aber haben Sie die Güte, sie in Ihren Registern auseinander zu halten: die erste ist von Meyer, die zweite von mir.' Letztere 'die Vergleichung des Originals mit der Übersetzung' steht Goethes Werke 29, 743—45. Erstere sehr lange und eingehende Recension umfasst Spalte 249—267 und ist in mehrfachem Betracht von hohem Interesse; namentlich spricht sich hier Meyer wieder des Breiteren über die Gegenstände der bildenden Kunst aus.

Nr. 92, den 17. April. Sp. 108—110: Paris, b. Didot d. ält.: *Description d'un pavé en mosaique, découvert dans l' ancienne ville d'Italica,* aujourd'hui le village de Santiponce pres de Seville; suivie de recherches sur la Peinture en Mosaique chez les anciens, et les monuments en ce genre, qui n'ont point encore été publiés, par *Alexandre Laborde.* 1802. im grössten Folioformat mit 22 Kupfern, welche alle bis auf zwey in Farben abgedruckt sind, 8 Vign. u. 103 S. Text. Unterz. —y—H.

Vgl. Programm zum 3. Bd. der A. L. Z. 1801 S. I—VIII, mit Abb. des Mosaiks.

Programm zum III. Quartal. S. I—IV. *Über Majolica-Gefässe.* Mit 1 Kupfertafel. Unterz. W. K. F.

Als Verfasser gilt jetzt Goethe, s. Werke 28, 855—62, vgl. Briefe an Eichstädt S. 35. 93—96. 98 f. 241. 261 f. Nachtrag dazu im Intelligenzblatt Nr. 108 unter dem Strich, unterz. W. K. F. An den Anmerkungen scheint jedenfalls Meyer wesentlichen Anteil zu haben, der auch für die Kupferplatte sorgte und selbst sich mit diesem Gegenstand viel beschäftigte, auch in der letzten Zeit seines Lebens den Anfang einer Geschichte der Majolica- und Porzellanmalerei zu schreiben anfing (s. Hands Nekrolog). Da durch die Stellen des Briefwechsels der volle Beweis für Goethes Autorschaft noch nicht erbracht ist, so ist die Frage immer noch offen, ob nicht doch Meyer der Verfasser ist; Bedenken gegen Goethes Autorschaft erregt es namentlich, dass in allen früheren Goethe-Ausgaben der Aufsatz fehlt. Der Stil spricht eher für Meyer.

Nr. 188, den 7. August. Neapel: *Recueil de Gravures, d'après des Vases antiques, la plus part d'un ouvrage Grec,* — publié par Mr. *Guilelmo Tischbein,* Directeur de l'Académie Royale de Peinture à Naples Tom I. 1791. 159 S. Text. Tom. II. 1795. 103 S. Text. Tom III. 1795. 97 S. Text in gr. Fol. $7^1/_2$ Spalten. Unterz. W. K. F.

Der Recensent spricht 'theils historisch über das Studium der bemahlten Gefässe in gebrannter Erde, und von den über sie gehegten Meinungen', teils 'theilt er uns seine eignen Ansichten von dieser Sache mit', zuletzt sagt er noch ein Wort über das Werk selbst. An Meyers Urheberschaft ist nicht zu zweifeln, s. Goethe an Eichstädt, 14. April: 'Von Professor Meyer erhalten Sie bald eine sehr gute Recension der Tischbeinischen Vasengemälde'.

Nr. 249, den 17. Oktober.

Hier stehen unter der Rubrik 'Schöne Künste' acht Kritiken, von denen zwar nur die letzte die Signatur Mey —y—H. trägt, die aber eben aus dem Grunde, weil die sie ersten nicht signiert sind, was sonst in der Jen. A. L. Z. ziemlich selten ist, nur von Meyer herrühren können. Die Gegenstände der besprochenen Bücher, sowie die Art der Besprechung lassen über Meyers Autorschaft keinen Zweifel übrig. Ein schlagendes Beispiel dafür, dass Meyer zuweilen nur die letzte mehrerer hintereinander folgender Recension unterzeichnete, findet sich in der Jen. A. L. Z. 1805, Nr. 50 ein noch schlagenderes ebenda 1806, Nr. 205 (s. u.), wo i einem Briefe Meyers an Eichstädt sich ergiebt, dass er die vorangehenden geschrieben hat.

1] Dresden, b. Walther: *Archiv für Künstler und Kunstliebhaber,* angelegt und besorgt von *Joh. Georg Meusel,* Hofr. u. Prof. zu Erlangen etc. 1804. Ersten Bandes, zweytes Stück, mit einem Kupferstich und 177 S. Text. 8.

Räsonnierende Inhaltsangabe Sp. 113—115.

2] Ebenda: *Verzeichniss der kurfürstl. sächsischen Antiken-Gallerie in Dresden.* 1803. 72 S. 8. (Auch ins Französische übersetzt mit gleicher Seitenzahl und im gleichen Format.)

'Trockene Aufzählung aller antiken und modernen Sculpturen, welche im japanischen Palais zu Dresden aufgestellt sind.' Ein den Bedürfnissen nach des Rec. Ansicht nicht genügendes Buch.

3] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Leipziger Mode-Magazin des neuesten deutschen, französischen und englischen Geschmacks.* Von *F. G. Baumgärtner, Mag. Kerndörfer* und *M. A. Berrin.* Sechsten Bandes 1—4 Heft 1804. mit illuminirten und andern Kupfern auch wirklichen Zeug-Mustern. Der Text zusammen 134 S. 4.

Meyer auch auf diesem Gebiete zu begegnen, kann nicht wunder nehmen, da in der Zeichenschule auch Mädchen unterrichtet wurden, und dieselbe überhaupt mehr eine Geschmackbildungs- und Industrieschule und nur in ihren obersten Klassen später eigentliche Kunstschule wurde. Vgl. Meyer 'Ueber Lehranstalten' und Stichling, Goethe und die freie Zeichnenschule in Weimar. S. 34 ff.

4] Leipzig, b. Baumgärtner: *Ideen-Magazin für Liebhaber von Gärten, englischen Anlagen und für Besitzer von Landgütern.* 41 Stück mit 9 Kupfertafeln und Erklärung derselben in deutscher und französischer Sprache. gr. 4.

5] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Modell-Magazin für Gold- und Silberarbeiter, enthält die schönsten und geschmackvollsten Formen aller Arten von Gefässen, nach Originalzeichnungen (?)* 1—3 Sammlung. Die erste Sammlung enthält 7, von der 2 und 3 jede 6 Kupfertaf. gr. 4.

6] Nürnberg, in d. Riegel- und Wiessnerschen Buchh.: *Modell- und Strickbuch, für Anfänger und Geübtere, nach den neuesten Desseins mit vielen bunten und schwarzen Kupfern.* 1804. 18 Blätter, nebst dem in Kupfer gestochenen Titel. kl. Fol.

7] Nürnberg, b. Bauer u. Weicht: *Eduard Dayes,* Mahler in London, *Über Mahlerey, vorzüglich der (!) Historischen.* Aus dem Englischen mit Anmerkungen von *Joseph Pichlhofer.* 1804. VIII u. 136 S. 8.

8] 1) Leipzig, b. Hinrichs: *Neueste Modemuster zum Zeichnen, Mahlen und Sticken zur Selbstbelehrung für Damen, welche sich mit diesen Künsten beschäftigen.* Als Anhang zu dem grossen Zeichen-, Mahler- und Stickerbuch für Damen von *J. F. Netto.* 1804. mit 8 colorirten Blättern und Erklärung derselben. quer Fol. Neue vermehrte Auflage.

2) Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Pariser und Londner neue Muster um Petinet, Spitzen, Flor, Muslin etc. zu brodiren, enthaltend Kleider, Aermels, Halstücher, Voiles, und was zum weiblichen Putz gehört.* 12 Blätter. länglicht 4.

Die beiden letzten Werke hat Meyer zu einer Besprechu zusammengenommen.

Ebenda. Unter dem Strich. Nürnberg, b. Monath u. Küssler: *Neu erfundene Kopiemaschine für Geometer, Mahler und Zeichner...,* 1804. 29 S. 8. Nebst ein die Maschine abbildenden Kupfer. Unterz. —y—H.

In: **Intelligenzblatt der J. A. L. Z.:**

Nr. 4 u. 6.

Die Notizen der W. K. F. in Nr. 4 und 6 rühren, erstere wahrscheinlich, letztere sicher von Goethe her. Dieser schrieb bei Übersendung an Eichstädt 7. Januar: 'Zugleich fc ei andere kleine Kunstnachricht.' Dass diese auch von .. folgt hieraus nicht, er hat öfter Arbeiten Meyers an geschickt, so auch die in diesem Brief angedeutete, w wohl gemeint ist:

Nr. 9, unter dem Strich. Ohne Überschrift. Unterz. W. K

Nachricht über den Maler Pitz 'aus handschriftlichen Erinnerungsblättern eines Künstlers' mitgeteilt. Im ganzen 9 Zeilen. Der mitteilende Künstler kann nur Meyer sein.

(Nr. 19 und 20, unter dem Strich. Zwei Landschaften in Oel von *Philipp Hackert.* Unterz. W. K. F.) Strittig. W. v. Biedermann sucht (Goethe an Eichstädt S. 253) nachzuweisen, dass der Aufsatz von Goethe verfasst ist. Vielleicht spricht dafür auch noch die Übereinstimmung dessen, was über die Gegend von Florenz gesagt, mit der Schilderung in der Ital. Reise (Werke 24, 103 unten).

Nr. 32 Sp. 252 (Monat März). V. *Kunstnachrichten* ohne Unterzeichnung: 1] über eine Sammlung Ornamente nach antiken Mustern, von Bildhauer *Ruhl,* 2] zwölf radierte Blätter von *Johann Koch,* Landschaftsmahler zu Vallendar bey Thal Ehrenbreitstein.

Auf diese zwei kurzen Nachrichten bezieht sich wohl Goethes Brief an Eichstädt aus der zweiten Hälfte Februars Nr. 39 S. 50: 'Folgen einige Notizen von Professor Meyer für's Intelligenzblatt; sie können allenfalls unter den Strich gesetzt werden.' Da dies nicht ausdrücklich gewünscht war, so konnte der Redakteur sie wohl auch in die Reihe der übrigen Nachrichten aufnehmen. Die Art der Nachrichten ist ganz diejenige Meyers. Meyer erwähnt den Künstler Koch anerkennend auch im Progr. zur A. L. Z. 1803 I. Quartal S. IX und 1805 S. X ebenfalls im ersten Programm.

Nr. 46. 47. 48, unter dem Strich. *Neu erschienene Kupferstiche.* Unterz. W. K. F.

Besprochen wird hier von Meyer Gmelins Kupferstich nach Claude Lorrains Gemälde 'il molino', in Nr. 48 W. Ungers Stich nach P. Potters Gemälde darstellend wie der Jäger, in die Gewalt der Tiere geraten, abgeurteilt und bestraft wird. Für Goethes Autorschaft lässt sich kein Anhaltspunkt finden, wohl aber stand Meyer mit Gmelin in Beziehung, s. Bem. zu Intelligenzbl. 1806 Nr. 54.

Nr. 108. Nachtrag zur Extrabeilage zum III. Quartal der J. A. L. Z. Über Majolica-Gefässe, s. o.

1805

Entwurf einer Kunstgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts in: Winkelmann und sein Jahrhundert hg. v. Goethe S. 161—386.

Skizzen zu einer Schilderung Winkelmanns II. ebenda S. 441—452.

Nr. I von Goethe, III von F. A. Wolf. — Ausser der schon oben (S. XXXVIII) angeführten günstigen Aeusserung über diesen Entwurf einer K. G. ist noch zu erwähnen das Urteil Philipp Hackerts in einem Brief an Goethe vom 4. März 1806 (Werke 32, 194) und die ausführliche Recension in der Jen. A. L. Z. 1805, Nr. 128. 129, den 30. u. 31. Mai, unterz. F(ernow?). Sp. 411—418 dieser Rec. ist ausschliesslich der Kunstgeschichte gewidmet. 'Wer die Schwierigkeiten einer historischen Bearbeitung dieser neuesten Periode der Kunst erwägt, wo der Stoff noch so zerstreut, wo fast nichts vorgearbeitet, dabey die Kunst selbst meistens so charakterlos und unbedeutend, und der Standpunkt für eine bequeme Übersicht noch zu nahe ist, der wird das Verdienstliche dieser Arbeit um so höher schätzen, die sich überdiess noch durch ihre musterhafte Behandlungsart jedem Kenner empfehlen wird.' 'Dieser gedrängte Aushub des Wichtigsten, heisst es am Schluss, wird dem Leser einen Begriff von der Reichhaltigkeit dieses schätzbaren Entwurfes geben, dem wir, besonders unter den Künstlern, recht viel aufmerksame Leser und ernstliche Beherzigung wünschen.'

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung**:

Programm zum I. Quartal. S. I—XII. *Weimarische Kunstausstellung* (sechste) *vom Jahre 1804 und Preisaufgabe für das Jahr 1805.* Mit 1 Kupfertafel. Unterz. J. W. v. Goethe, im Namen der weimarischen Kunstfreunde.

I. Vorerinnerung. II. Verzeichniss der ausgestellten Kunstwerke. III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten, im einzelnen. IV. Preisaufgabe fürs laufende Jahr. Dieses Programm ist fast ausschliesslich von Meyer verfasst. Goethe hat nur die Anordnung und den Abschnitt über das Zeichenbuch für Zöglinge der Kunst und Liebhaber von Mannlich etwas 'ausgedehnt'; vgl. Briefe an Eichstädt 31. Januar; an Knebel, den 20. [illegible]. Die Recension der Fortsetzung dieses Zeichenbuchs im Jahr 1806 Nr. 196 ist sicher von Meyer, weshalb auch anzunehmen, dass die vorliegende erste Besprechung im wesentlichen von Arbeit ist. Mir scheint nur der letzte Absatz, besonders eines Ausfalls gegen die 'Halbcultur, die uns gern die [illegible] florentinisch-deutschen mönchischen Holzschnitt-Anfänge, [illegible]

das letzte Ziel der Kunst, aufstellen möchte' von Goethe herrühren, um so mehr, als das Vorhergehende, namentlich die Ausstellungen an der Richtigkeit der Zeichnung untrüglich Meyer verraten. Strehlke nahm trotzdem den ganzen Artikel in Goethes Werke auf (28, 811). Erwähnt werden in dem Programm auch die für Weimar angekauften und ausgestellten Zeichnungen von Carstens, mit Verweisung auf Fernows zu erwartende Biographie des Künstlers (vgl. Jen. A. L. Z. 1806 Nr. 147). S. X Sp. 2 gedenkt Meyer der handschriftlich mitgeteilten Schrift von Päster 'Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts'. Später hat er das Buch, als es gedruckt war, eingehender besprochen Jen. A. L. Z. 1810 Nr. 87, den 14. April. Neudr. Nr. 4.

Nr. 49, den 27. Februar. Unter dem Strich. Ohne Anzeige der Verlagshandlung: *Gründliche Anweisung zur Lederlackirung.* hg. v. *H. F. A. Stöckel* zu Schleitz im Voigtlande 1804. 47 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 50, den 28. Februar. Sechs Recensionen, die letzte unterz. —y—H.

1] Berlin, in d. Realschulbuchh.: *Über die Familie des Lykomedes in der königl.-preussischen Antikensammlung.* Eine archäologische Untersuchung von *Konrad Levezow,* öff. Lehrer am königl. Friedrich-Wilhelms Gymnasium in Berlin. Nebst 10 Kupfertafeln 1804. 62 S. Fol.

Recension lobend.

2] Gotha, b. Ettinger: *Felloplastik,* oder: *die Kunst, Modelle von antiken Gebäuden in Kork darzustellen.* 1804. 232 S. 8. Nebst 3 Kupfert.

Rec. verspricht sich von diesem Verfahren wenig Nutzen für das Studium der Kunst und nennt es 'bloss künstliches Spielwerk'.

3] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Gründliche Anweisung zur Zeichenkunst, für Anfänger und Liebhaber derselben.* Enthält eine Darstellung der Theile des menschlichen Körpers und ihrer Verhältnisse nach den berühmtesten Kunstwerken und Antiken, auf 52

Kupfern, von *Joseph Canale*, weiland Prof. der Kupferstecherkunst bey der kurfürstl. sächs. Akademie in Dresden. 1804.

Rec. nennt das Werk 'zwar keines der schlechtesten Zeichenbücher, aber doch bey weitem noch nicht völlig zweckmässig'.

4] Altenburg, b. Petersen: *Anleitung zur Beurtheilung der Kunstwerke der Mahlerey für Kunstliebhaber; nebst einer skizzirten Geschichte der berühmtesten Schulen und ihrer vorzüglichsten Meister.* 1804. XIII u. 333 S. 8.

Wird vom Rec. ganz verworfen.

5] Paris u. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Magazin des Luxus und des neuesten Geschmacks der vornehmen und feinen Welt.* Gesammelt und herausgegeben von einer Gesellschaft sich auf Reisen befindender Künstler. Querfolio. Mit 17 illuminirten Kupfern.

Die Ausstellungen des Rec. beziehen sich mehr auf die dargestellten Gegenstände, als auf die Ausführung.

6] Ohne Druckort: *Catalogue critique des meill[illegible] gravures d'apres les Maitres les plus célèbres toutes les Ecoles.* — Par *Jean Rudolphe Füsslin,* t[illegible] duit de l'Allemand. Premiere Partie. Ecole de R[illegible] et de Florence. 1805. 292 S. 8.

Wird vom Rec nicht eben sehr gelobt.

Nr. 144, den 18. Juni. Göttingen, b. Dieterich. *Gemälde des Polygnotus in der Lesche zu D[illegible]* nach der Beschreibung des Pausanias gezeichnet v[illegible] *F.* u. *J. Riepenhausen.* Querfolio. Ebendaselbst: *Erl[illegible]terung des polygnotischen Gemäldes auf der [illegible]cht[illegible] Seite der Lesche zu Delphi,* von *Fr.* und *Joh.* [illegible] *häusen.* 1805. 51 S. gr. 4. Unterz. W. K. F.

Hiezu schrieb Goethe bei Übersendung an Eichstädt, [illegible] 1. Juni: 'Ein Wort über die Riepenhausischen Arbeiten l[illegible] auch bei. Professor Meyer ist schon an die Kupferplatte [illegible] gangen und das Programm, hoffe ich, soll ohne sehr v[illegible]

zu sein, doch genugsam interessant werden.' W. von rmann hält Goethe für den Verfasser, vgl. Strehlke ues Werke 28, 863 f., aber der Brief ist nicht beweisend die Hindeutung auf die grosse Abhandlung mit ihrem estimmten Subjekt 'man gieng durch, man stellte auf' st eher an Meyer denken; der Stil giebt keinen Anhalts- nkt; aber, wenn Meyer im nachfolgenden Programm sagt: ur Recension aufgefordert (vgl. No. 144 dieses Jahrg.), ver- nden wir mit derselben gegenwärtig noch die Absicht' etc., ist damit doch ziemlich klar er auch als Verf. der Recension eichnet.

Programm zum III. Quartal. S. I—IV. *Über Polygnots Gemälde auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi, mit Beziehung auf die von Fr. und Joh. Riepenhausen entworfenen Umrisse und Erläuterungen derselben.* Mit einer Kupfertafel (von Meyer, s. vorstehend). Unterz. W. K. F.

r dem Strich ein 'Nachtrag' von F. A. Wolf, vgl. Goethes an Meyer vom 22. Juli. Nach demselben Brief er als Verfasser zu betrachten; Goethe findet das mm sehr wohl gerathen und sagt, er habe nur eine Stelle verstärkt. Es ist die gegen das 'kloster- ende, sternbaldisirende Unwesen' gerichtete. Wegen n Zusammenhangs mit der vorhergehenden Recension mit Goethes Abhandlung hat Strehlke auch die vorgende Arbeit Meyers in die Werke Goethes 28, 864—874 ufgenommen.

Nr. 173, den 22. Juli. Paris, b. Laroche: *Monumens antiques inédits* ou *nouvellement expliqués* par *A. L. Millin.* 1802. 1—9 Livraison in 4. etc. Unterzeichnet W. K. F.

icht von Goethe. Stil Meyers. Das Werk findet wenig nade vor seinen Augen. Lief. 1 u. 2 schon A. L. Z. 1802, r. 270 u. 271 besprochen, sind offenbar nicht von Meyer ensirt.

Ebenda. Nürnberg, b. Frauenholz: *Dactyliotheca Stoschiana,* oder *Abbildung aller geschnittenen Steine, die ehemals der Baron Philipp von Stosch besass, die sich jetzt aber in dem königlichen preussischen Museum befinden. Nebst der Beschreibung derselben*

von *Joh. Winkelmann und mit Anmerkungen und Erläuterungen* von *Friedrich Schlichtegroll.* Zweyter Band 1805. Erster Heft. Mit XII Kupfertafeln und 60 S. Text in gr. 4. Unterzeichnet —y—H.

Wird sehr gelobt.

Nr. 204, den 27. August. Berlin, in Comm. b. Sander: *Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst.* Hg. von *A. Hirt,* königl. preuss. Hofrath etc. 1805. Erstes Heft. *Die Tempelgötter.* Mit 12 Kupfertafeln und 26 Vignetten (alles Umrisse) nebst XVIII und 102 S. Text gr. 4. Unterzeichnet W. K. F.

Meyer bekämpft Einzelnes, findet aber das Unternehmen im Ganzen sehr nützlich. Hirts Selbstanzeige des Werks steht im Intelligenz-Blatt 1805 Nr. 35, Sp. 285—288.

Nr. 233, den 30. September. Unter dem Strich. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Leipziger Mode-Magazin des neuesten deutschen, französischen und englischen Geschmacks.* (Auch unter dem Titel: *Charis.* Ein Magazin für das Neueste in Kunst, Geschmack und Mode, Lebensgenuss und Lebensglück.) Hg. von Mag. *Kerndörfer, F. G. Baumgärtner* und *M. A. Berrin.* 1805. Siebenter Band, 1—7 Heft. Unterzeichnet —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z 1804, Nr. 27 und Nr. 249.

Nr. 241, den 9. Oktober. Unter dem Strich. D[illegible] en, b. Arnold: *Schiefers Zeichenbuch für geüb[illegible]e [illegible] fänger im Landschaftzeichnen.* 1805. Mit 6 [illegible]- rirten und ebensovielen schwarzen Kupfern. 4. [illegible] zeichnet —y—H.

Nr. 248, den 17. Oktober. Unter dem [illegible] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Abbildungen* [illegible]- *würdiger Gegenstände aus der Erdbesch[illegible]* *Unterricht in der Geographie.* 4 Hefte, jeder mit 6 illuminirten Blättern etc. Querfol. Unterz. —y—H

Nr. 249, den 18. Oktober. Unter dem Strich. Wi[illegible] b. Kupffer: *Die Kunst, geliebten Abwesenden ein*

Denkmal der Freundschaft und sanften Erinnerung mit wenig Aufwand in seinem Zimmer zu errichten. Ein Beytrag zur Verschönerung des Ameublements. 1804. 15 S. 8. Mit 1 Kupfertafel. Unterz. —y—H.

Nr. 252, den 22. Oktober. Unter dem Strich. Drei Recensionen, unterz. —y—H.

1] Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Abbildung der neuesten französischen und englischen Art* u. s. w.

Diese Schrift ist bereits, ohne Zeichen, von Meyer im Jahrgang 1804 Nr. 28 besprochen und wird hier nur als erstes Heft des folgenden Werks nochmals genannt.

2] *Leipziger Muster. Fenstervorhänge und Gardinen* u. s. w. Gesammelt und gezeichnet von *Emilie Berrin.* 2tes Heft der pariser und londner Muster. Mit 8 illuminirten Kupfern in 4.

3] *Sammlung von Zeichnungen der neuesten londner und pariser Meubles als Muster für Tischler.* 1. Lief. 1. Heft mit Kupfern. 4.

Nr. 256, den 26. Oktober. Unter dem Strich. Rom, b. Salomoni: *Lettera di Ennio Quirino Visconti,* etc. *Su di una antica Argenteria nuovamente scoperta in Roma.* 1793. 22 S. in gr. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 301, den 18. December. Zwei Recensionen, die zweite unterz. —y—H.

Nach Gegenstand, Stil und sonstigem Brauch in der J. A. L. Z. ist auch die erste von Meyer, während die dieser vorhergehende eine eigene Signatur hat.

1] Wien, b. Degen: *Le Peintre Graveur, par Adam Bartsch.* 1805. IV Vol. 424 — XV S. V Vol. 498 S. 8. — *Copies faites d'aprés des Estampes tres rares de differens maitres decrites dans les Volumes I. IV. V.* du Peintre Graveur par *Adam Bartsch.* 1805. 8 Blätter kl. Querfol.

2] Göttingen, ohne Anzeige der Verlagshandl.: *Theoretisch-praktische Anweisung, Landschaften*

nach Kupferstichen, Gemälden, und nach der Natur zu zeichnen und zu coloriren, von *C. Eberlein.* 1804. mit 19 Kupfertafeln und 69 S. Text in gr. 4. Ebenda. Unter dem Strich. Halle, b. Hendel: *Beschreibung der Hendelschen Gemäldesammlung in Halle, wie auch einiger antiken, modernen, geschnittenen Steine und Zeichnungen berühmter Künstler.* 111 S. 8. mit illuminirter Titelvignette. Unterz.—y—H.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Umrisse nach Ossians Gedichten. Erfunden und radirt von *J. C. Ruhl,* Bildhauer in Cassel. S. 210—211. Unterzeichnet M.

Die vorliegende Recension ist nicht nur durch die Signatur als eine Arbeit Meyers gekennzeichnet, sondern auch durch die Art, wie sich der Verfasser über die Wahl geeigneter Gegenstände für die Kunst ausspricht. Ob auch der Artikel: Ueber Tathams antike Bau-Ornamente, als klassisches Werk der Verzierungskunst S. 213—214, ohne Zeichen, von Meyer ist, wie man vermuten könnte, da dieser im Jahrgang 1807 über Tathams neues Ornamenten-Werk referiert, lässt sich wohl nicht mit Bestimmtheit entscheiden.

1806

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zum I. Quartal. S. I—XII mit einer Kupfertafel. *Siebente Weimarische Kunstausstellung* (letzte) *vom Jahre 1805.* Unterzeichnet: J. W. v. Goethe, im Namen der vereinigten Kunstfreunde.

I. Preisertheilung. II. Verzeichniss der ausgestellten Kunstwerke. III. Beurtheilung der eingesendeten Arbeiten im Einzelnen. Die Art scheint fast ausschliesslich Meyer anzugehören. Bea wert ist das Urteil der W. K. F. über zwei Zeichnung von Cornelius, den gleichen Gegenstand mit einigen Verä derungen darstellend: S. XI 'Herkules tritt in der Un welt auf, die Schatten fliehen vor seinem erzürnten Anblic Meleager und Medusa stellen sich ihm allein entgegen, u diese will der Held vordringend bekämpfen; Merkur al scheint ihn zurückhalten und besänftigen zu wollen.' Es

wert, dieses **Urteil** Meyers über eine Jugendarbeit Cornelius nachzulesen, um sich zu überzeugen, dass er in Hauptsachen, **wie** Köpfe, Gewand und namentlich die Wahl des **Gegenstandes** alle Gerechtigkeit widerfahren und nur **die** thatsächlich bei Cornelius anfangs noch stark auftretenden **Fehler** in der Zeichnung und den Verhältnissen der **Figuren** mit Recht tadelt. Indem er sich über die Günstigkeit **des** Gegenstandes ausspricht, schliesst er: 'Nur ist die **Aufgabe** in der Ausführung ungemein schwer und wird bloss einem **ganz** vorzüglichen **Kunstvermögen** glücken: (— welches **man** von einem Einundzwanzigjährigen noch nicht verlangen **kann**! —) denn die Erfindung verträgt weder das Gemeine **noch** Sentimentale; der Stil muss gross und ernst, die **Formen richtig** seyn. Es wird eine **meisterhafte** Darstellung **sowohl** des Schönen, als des Kräftigen nothwendig erfordert'. Dass aber Cornelius damals schon befähigt war, diese Schwierigkeiten zu bemeistern, wird niemand behaupten.

Nr. 10, den **11. Januar.** München, b. Lentner: *Beschreibung der kurpfalzbayerischen Gemählde-Sammlungen zu München und zu Schleissheim,* von *Christian von Mannlich.* **1805.** Erster Band. 484 S. Zweyter Band. 311 S. 8. nebst einem Kupfer. Unterz. W.K.F.

Verfasser Meyer, s. Jahrg. 1807. Int.-Bl. Nr. 35.

Nr. 19. den 22. Januar. Dresden, b. Walther: *Beschreibung der kurfürstl. Gemählde-Gallerie in Dresden.* 1806. 220 S. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Unter dem Strich. Königsberg, b. Göbbels u. Unzer: *Umfang und Eintheilung der Perspective mit vier Tabellen,* von *J. F. Ladomus.* Herausgegeben von *J. A. Breysig.* 1804. 45 S. gr. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 25. den 29. Januar. Göttingen, b. Dieterich: *Homer in Zeichnungen nach Antiken* von *Tischbein, mit Erklärungen* von Hn. Hofr. *Heyne.* V Heft in gr. Fol. mit 6 Kupfertafeln, nebst 33 Seiten Text. Unterz. W. K. F.

Von Meyer. In der Einleitung ist auf eine frühere Besprechung hingewiesen, vgl. A. L. Z. 1801, Nr. 177, den 18. Juni:

Homer, nach Antiken gezeichnet, etc. Erstes u. zweytes Heft 1801. Ohne Unterschrift. Nach Stil und Behandlungsweise kann Meyer der Vf. auch dieser ersten Recension sein; es ist aber nicht nachweislich, vgl. ferner: Homer in Zeichnungen nach Antiken. Drittes Heft. 1801. A. L. Z. 1801. Nr. 312.

Ebenda. Prag, b. Haase: *Kritische Übersicht der Linearperspective, zur Vereinfachung und Versinnlichung des Unterrichtes für angehende Künstler.* Von *Tobias Gruber.* 1804. 108 S. 8. und IX Kupfertafeln. Unterz. W. K. F.

Goethe an Eichstädt, 24. Januar 1806: 'Ew. Wohlgeboren erhalten hierbei eine kurze Recension, wovon ich mir seiner Zeit einen Abdruck, allenfalls nur auf geringes Papier erbitte.' Danach schreibt W. von Biedermann diese Recension Goethe zu; allein Goethe hat oft auch Arbeiten Meyers ohne dessen Namen an Eichstädt gesandt, und der behandelte Gegenstand, sowie die Behandlungsweise sprechen eher für Meyer.

Nr. 48, den 26. Februar. Unter dem Strich. Nürnberg, b. Stein: *Die Strickkunst in ihrer Vollkommenheit. Ein Toilettengeschenk für das schöne Geschlecht.* 1805. Unterz. —y—H.

Nr. 66, den 19. März. Zusammenfassende Recension über folgende 3 Werke: 1] Leipzig, b. Hinrichs: *Einige Charaktere aus den Darstellungen der kurfürstl. sächsischen Hofschauspielergesellschaft,* nach dem Leben gezeichnet, gestochen und koloriret, von *J. F. Schröder* und *K. Ölzner,* hg. von Dr. *G. Becker.* 1 und 2 Lief. 12 Kupfertafeln u 1 Bogen Text Fol. 2] Berlin, b. Wittich: *A auf dem königl. National-Theater zu Berlin.* E Band. 64 Kupfertafeln. 4. 3] Ebendase *grosse Maskenball zu Berlin zur Feyer (Ge tages Ihrer Maj. der regierenden Königin v eus am 12. März 1804 im Königl. National-T a ver anstaltet.* Mit einem schwarzen und 9 illumini Kupfern. 28 S. Text. 4. Unterzeichnet: Nnl.—y—H

Darnach ist an Meyers Anteil an dieser Recension ni zweifeln. Das vorausgehende Zeichen bezeichnet arbeiter an dieser, doch nicht ganz in Meyers Gei

en Recension, den ich nicht nachzuweisen vermag. [illegible] yer in der Literaturzeitung von 1809 Nr. 270 [illegible] mit einem anderen Sachverständigen gearbeitet, [illegible] unterzeichnet —y—H. et Wa.

Nr. 147, den 23. Juni: Leipzig, b. Hartknoch: *Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens, ein Beytrag zur Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts,* von *Carl Ludwig Fernow.* 1806. XXXII u. 317 S. 8. Unterz. W. K. F.

Von Strehlke in Goethes Werke aufgenommen, 28, 815 f., aber nachweislich von Meyer, s. dessen Brief an Eichstädt, Goethe-Jahrb. 3, 320. Die Hinweisung Meyers auf das Werk Fernows im Programm zum I Quartal des Jahrgangs 1805, sowie Stil und Behandlungsweise haben diesen Sachverhalt mir von jeher wahrscheinlich gemacht.

Intelligenzblatt Nr. 54, den 28. Juni. Unter dem Strich: Nachricht von einem Kupferstich *F. W. Gmelins,* nach Claude Lorrain, (Tempel der Venus). Unterz. W. K. F.

Von Meyer, s. Goethe-Jahrb. 3, 320 (von Strehlke in die Werke Goethes aufgenommen 28, 808 ff.). Goethe ersucht Eichstädt (Briefwechsel S. 145) einen Abdruck der Recension an Meyer zu senden, der sie nach Rom zu senden wünsche, offenbar, weil Gmelin ihm den Kupferstich zugesandt hatte.

Nr. 152 ist bis auf eine einzige ganz kurze Anzeige unter den kleinen Schriften, völlig den 'Schönen Künsten' gewidmet und enthält zwei längere und eine kurze Recension, sämtlich ohne Zeichen. Auch unter dem Strich findet sich eine verhältnismässig umfangreiche Recension über ein Werk von E. A. Visconti, ohne Zeichen. Nr. 153 beginnt wieder mit den 'Schönen Künsten' und bringt noch vier weitere Recensionen, von denen nur die letzte mit W. K. F. unterzeichnet ist. Nach sonstiger Gepflogenheit der J. A. L. Z. sind wir berechtigt, jedenfalls die Recensionen der Nr. 153 sämtlich den W. K. F. zuzuschreiben, wofern die behandelten Gegenstände und der ganze Charakter der Recensionen dies nicht verbieten. Unter derselben Voraussetzung wird es aber auch durch den Mangel jeglicher

Signatur und der Verwandtschaft der Gegenstände nahegelegt, die Artikel der Nummer 152 den W. K. F. zuzuweisen. Jedenfalls erscheint es angezeigt, die betreffenden Recensionen hier aufzuzählen.

Nr. 152, den 28. Juni. Paris, b. Nyon d. ä.: *Recherches sur l'art Statuaire considéré chez les anciens et chez les modernes,* (von *Emeric David*). Ouvrage couronné par l'Institut National le 15 Vendémiaire an IX.—An XIII— 1805. 544 S. 8.

Meyer als Verfasser anzunehmen, scheint mir nichts im Wege zu liegen. Als den 'grossen Tadler' erweist er sich auch hier; für die Plastik statt des Studiums der Antike das der Natur zu empfehlen, nennt Rec. einen offenbaren Irrtum; man lese ferner Sätze wie den: 'Vom Kanon der griechischen Künstler werden sonderbare Meinungen vorgetragen. Der Vf. kann sich auch hier nicht bis zum höheren allgemeinen Begriff von reinmenschlicher Form und Wohlgestalt erheben' (Sp. 603). Dann Ausdrücke wie 'beyfallswerth', 'die Mahlereyen des M. Angelo verdienen unendliches Lob', Flickworte, wie 'sozusagen', kurz der ganze Ton erinnert durchaus an Meyer, der hier übrigens sehr lebendig schreibt.

Ebenda. Müllhausen, b. Risler u. Comp.: *Französische Kunstannalen,* herausgegeben von *C. P. Landon.* 1, 2 und 3ter Band. 1802 und 1803.

Die Rec. enthält nichts, was nicht Meyer geschrieben könnte.

Ebenda. Hamburg, b. Vollmer: *Pariser und burger Damen-, Kunst- und Mode-Journal.* 1804. 8.

Ein Gebiet, auf dem wir Meyer schon öfter begegnet sind

Ebenda. Unter dem Strich. Padua, in der Druckerey des Seminars: *Osservazioni di Ennio Quirino Viscon sopra un antico Cammeo rappresentante Giove Egioco 1793.* 52 S. kl. Fol.

Auch diese Rec. ist möglicherweise aus oben angeführ Gründen Meyer zuzuschreiben; für ihn spricht vielleicht a noch der Umstand, dass der Rec. seine eigenen Beobachtun über das in Note 9 angeführte Medusenhaupt im Pallast La in Rom aus Erinnerungsblättern anführt.

Nr. 153, den 30. Juni. London, b. Bensley: *Vi*

en Egypte u. s. w. — par *Louis Mayer;* gravées par *Thomas Milton.* 1802. mit 48 bunten Kupferstichen und 109 S. Text in Fol.

Stil und Behandlungsweise ganz in Meyers Art.

Ebenda. Jena, beym Vf., und Weimar, b. d. Landes-Industrie-Comptoir: *Malerische Ansichten aus der Gegend der Universitäts-Stadt Jena,* nach Natur gezeichnet und radirt von *Jakob Roux.* Erstes Heft 1806. mit 6 Kupferblättern und 20 S. Text, Querfol.

Unzweifelhaft von Meyer, z. B. 'Betrachten wir die Blätter — blos mit Rücksicht auf die Regeln der Kunst: so —'.

Ebenda. Paris, b. d. Vf. in der Ecole polytechnique: *Recueil et Parallele des Edifices de tout genre, anciens et modernes,* u. s. w. Par *J. N. L. Durand,* Architecte et Professeur d'Architecture à l'Ec. polyt. An IX. 92 planches. gr. Fol.

Der 'grosse Tadler' macht sich hier sehr geltend.

Ebenda. Berlin, beym Vf.: *Verzierungen aus dem Alterthume,* bearbeitet und herausgegeben von *F. Bussler,* königl. preuss. Hofstaats-Secretär. XXXVI Kupfertafeln nebst Erläuterung derselben und Vorrede. 4.

Strehlke weist diese Recension Goethe zu, Werke 28, 816 ff., allein der Gegenstand schlägt doch mehr in Meyers Gebiet, wie aus einer Reihe sicher Meyerischer Recensionen, die wir den bisherigen Jahrgängen angeführt haben, hervorgeht; auch so ist die ganze Behandlung in seinem Charakter, weshalb auch G. v. Loeper sie eher Meyer zuschreiben möchte, Goethe-Jahrb. 3, 319. Hirzel hält an Goethes Autorschaft fest, ohne Angabe von Gründen. Endlich kann ich fast nicht umhin, auch eine unter dem Strich stehende kleine Recension, nämlich

Ebenda. Rom, b. Pagliarini: *Osservazioni sui monumenti delle belle arti che rappresentano Leda,* dell' Avv. *Carlo Fea.* 1802.

trotz des Mangels einer Signatur doch gleichfalls für eine Arbeit Meyers zu halten, an den jedes Wort erinnert.

Die Gründe der in den letzt besprochenen Nummern so häufigen Weglassung der Signatur des Recensenten zu erforschen, dürfte schwer sein. Dass zuweilen Recen-

sionen ohne Zeichen eingesandt und aufgenommen wurden, geht aus dem oben citierten Brief Goethes an Eichstädt, vom 19. Januar 1804, zu Nr. 27 des Jahrg. 1804 hervor, und dass mehrere Recensionen desselben Verfassers oft nur eine Signatur hinter der letzten aufweisen, ist wiederholt berührt worden, s. auch Nr. 205.

Nr. 196, den 20. August. Unter dem Strich. München: *Zeichenbuch für Zöglinge der Kunst und Liebhaber.* Von *J. C. von Mannlich,* Director der kurfürstl. Bayerischen Gallerien. 3. Heft v. 6 Blättern. (Siehe Progr. I 1805.) Unterz. —y—H.

Nr. 205, den 30. August Sp. 414—416. Drei Recensionen, die letzte unterz. —y—H.

Alle drei als Meyers Eigentum nachgewiesen durch dessen Brief an Goethe vom 18. August (Goethe-Jahrb. 3, 320) worin Meyer sich auch als Verf. der Rec. von Musée français ausweist (s. u. Nr. 244).

1] Berlin, b. Sander: *Vorlegeblätter für die ersten Übungen im Zeichnen mit freyer Hand, nach Pestalozzi,* von Dr. *Heinrich Rockstroh.* 1806. Mit XVIII Kupfertafeln. 12 S. Erklärung derselben und 4 S. Vorrede. längl. 4.

2] Leipzig, b. Fleischer d. J.: *Modell- und Z[eichn]ungsbuch für Ebenisten, Tischer, Tapezirer u[nd] Stuhlmacher,* u. s. w. Verfasst von *T. Sheraton,* Cabtischlern in London. Übers. und mit einigen Anmerkungen versehen, von *Gottfried Traugott Wenzel.* 1794. 2 Theile jeder mit 14 Kupfertafeln und zusammen 284 S. Text.

3] Paris, b. Treuttel u. Würtz: *Galerie-Antique, Collection des Chefs d'œuvre d'Architecture, de Sc[ulp]ture et de Peinture Antiques.* I. Div. 1. Livr. 16 S. Text und 8 Kupfertaf. in Fol.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Barth: *[Anleitung] zu allegorischen Zimmerverzierungen,* von *Christ[ian] August Semler.* 1806. VIII u. 72 S. 8. Unterz. —y—H.

Vgl. Goethe-Jahrb. 3, 320.

Nr. 240, den 10. Oktober. Leipzig, b. Hempel: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend,* herausgegeben von *Wilhelm Gottlieb Becker.* Zweyter und Dritter Heft. Unterz. W. K. F.

Vgl. J. A. L. Z. 1804 Nr. 18.

Nr. 244, den 15. Oktober. Paris, b. d. Herausgebern: *Le Musée français, Recueil complet des Tableaux, Statues et Basreliefs qui composent la Collection nationale; avec l'Explication des sujets et des Discours sur la Peinture, la Sculpture et la Gravure,* par *S. C. Crozemagnan,* publié par *Robillard-péronville* et *Laurent.* 1803—1806. 1—38 Livraison gr. fol. Unterz. W. K. F.

Meyer, s. oben zu Nr. 205.

1807

In diesem Jahre verfasste Meyer die Hypothetische eschichte des Colorits, die aber erst 1810 in Goethes arbenlehre, geschichtlicher Theil, veröffentlicht wurde. . Goethe, Tag- und Jahreshefte 1807, Abs. 642.

In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:

Programm zum I. Quartal. S. I—XII. *Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.* Mit 1 Kupfer (geschnittene Steine). Unterz. W. K. F.

. Nachrichten von einer Sammlung meistens anker geschnittener Steine. Die voranstehenden Einworte mögen Goethe angehören. Die Sammlung ist mehrerwähnte auch von Goethe in Kunst u. Alterth. v 1, 152 ff. und sonst genannte Hemsterhuis-Gallizinsche Gemmensammlung. Die hier vorliegenden Nachrichten aber sind, wie überhaupt fast das ganze Programm (vgl. übrigens Nr. VIII) von Meyer, s. dessen Brief an Eichstädt, den 22. Dez. 1806, Goethe-Jahrb. 3, 321. Die in diesem Brief erwähnte Stelle über den Verkauf der Gemmensammlung war auf Goethes Geheiss eingerückt worden, wurde aber nachher gestrichen. Die Verkaufsanzeige wurde erst später ins Intelligenzblatt,

Nr. 33, 29. April, unter dem Strich, ohne Zeichen eingerückt. Die Einführungsworte, die Nachrichten und die Anzeige im Int. Bl. schreibt Strehlke nach Hirzel und v. Biedermann Goethe zu, Werke 28, 796—98; ebenso die Nr. VIII: Kupferstiche nach Ph. O. Runges Zeichnungen, s. darüber unten. II. Büste des Herzogs von Braunschweig-Oels von Weisser. III. Schillers Büste von ebendemselben. IV. Schillers Büste aus weissem Marmor von Dannecker, im Besitz des Hrn. geheimen Raths von Wolzogen zu Weimar. Über erstere Büste sagt Meyer: 'Schillers Charakter, sein gerades Tragen, das Hochgerichtete und gleichsam Weitumherrschende seines Blicks haben wir in keinem andern Bildniss unseres verewigten Freundes so richtig bedeutet angetroffen.' Und über die Büste von Dannecker: 'Dieses Werk verdient wegen zwey vorzüglicher Eigenschaften, nämlich Aehnlichkeit und sehr fleissiger Behandlung, die Aufmerksamkeit, ja die Hochachtung aller Kunstfreunde. Die Aehnlichkeit der Züge ist nicht allein gross, sondern man kann behaupten, kaum zu übertreffen; von welcher Seite der Beschauer das Bild betrachten mag, sprechen ihn, falls er Schillern lebend gekannt hat, überall bekannte Formen an, äusserst fein nüanzirt und durch das ganze Gesicht in lobenswürdiger Übereinstimmung. Von der Behandlung des Marmors lässt sich eben so viel Gutes melden; denn sie ist überaus gefällig, weich und vollendet. — Hingegen ist es dem Charakteristischen im Allgemeinen der Darstellung nicht besonders günstig, dass der Kopf ein wenig zu sehr vordringt; die Brust scheint sich zu flach anzukündigen, und ein freyerer Wurf der Haarlocken wäre vielleicht für die Seitenansicht wünschenswerth gewesen.' V. Eine Anzahl Gemälde, für die Kaiserin-Witwe von Russ in Paris angekauft. VI. Lessings Bildniss. Maler bekannt. VII. Dr. Martin Luthers Verherrlichun auf zwölf Blättern, erfunden und gestochen von Erdman Hummel. VIII. Vier grosse Blätter in Kupfe stehend Folio, Umrisse nach Hn. Philipp Otto Rı gens Zeichnungen. Alles was zu Gunsten der Ab durch Goethe beigebracht wird, ist nicht beweisend; w Strehlke behauptet, auch die Sprache in der Beurteilung Goetheschen Charakter an sich, so muss ich im Gegenteı kennen, dass der Stil mir ganz und gar Meyerisch vork Man beachte nur das mehrmalige 'man kann sagen, sollen sagen.' Höchstens der Gebrauch des Wortes 'bedeut könnte an Goethe erinnern; aber wo in seinen säm Werken hat er wohl die Zusammenstellung 'meisterhaı deutend' gebraucht, die uns hier begegnet? Der Schl vollends ist nicht nur ganz in Meyers Stil, sondern auch

einer Anschauung heraus gesprochen, welcher Rungens Rich- als 'ein würdiges Denkmahl unseres deutschen Zeitsinnes die Nachwelt', trotz aller 'Anmut des Pfades' doch eine ung nach Seitenwegen' erscheint, wie sich auch aus Urteil in dem Aufsatz über neudeutsche religios-patrio- Kunst (S. 35 f.) ergiebt. Endlich findet sich eine An- von Runges Zeichnungen im Journal des Luxus und der 1807, S. 108 f., welche zwar nicht unterzeichnet ist, vor allem nach Meyer zum Verfasser hat. IX. Nochmals über melins Kupferstich nach Claudes Tempel der Venus. Bildniss des Prinzen August von Sachsen Go- ha, nach Backofen gest. von Bock. XI. Mittheilungen eines Künstlers an Künstler. — XII. Über len Landschaften-Mahler Paul Brill. Diese letzteren Bemerkungen sind aus Conrad Hornys Papieren ausgezogen, sagt Meyer selbst in einer Rec. von Meusels Künstlerlexikon Jen. A. L. Z. 1808, Nr. 266. Sp. 296.

Nr. 42, den 18. Februar. Unter dem Strich. Zerbst, b. Kramer: *Kurzgefasstes Wörterbuch der gedankenreichen, sinnbildlichen, allegorischen und malerischen Darstellungen in ältern und neuern Zeiten.* Von M. *Joh. Christoph Vollbeding,* Diakonus und Rector in Werder. 1806. 96 S. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Pirna, b. Friese: *Unterricht, ohne mündlichen Lehrer geschmackvoll und gründlich Landschaften zeichnen zu lernen. Nach bis jetzt wenig bekannten (?) aber durch Erfahrung bewährten Grundsätzen, von einem Maler.* Zweyte Aufl. 56 S. u. 5 Kupfertfln. 4. ohne Jahrzahl. Unterz. —y—H.

Nr. 43, den 19. Februar. Unter dem Strich. Dresden, b. Arnold: *Die uralskischen Kosaken auf dem Marsche,* gemahlt von *Hess,* und in Aquatinta geätzt von *Gränicher.* Unterz. —y—H.

Nr. 57, den 7. März. Unter dem Strich. Basel und Aarau, in der Flickischen Buchhandlung: *Das Alpenhirtenfest bey Unterseen im Bernerschen Oberland.* Dargestellt in 4 vom Maler *König* radirten Blättchen, mit 22 S. erklärendem Text. 1806. Unterz. —y—H.

Nr. 63, den 14. März. Unter dem Strich. Göttingen, b. Dieterich: *Sammlung hogarthischer Kupferstiche*

in verkleinerten aber vollständigen Copien derselben, von *E. Riepenhausen.* Neunte Lieferung; nebst *G. C. Lichtenbergs Erklärung derselben,* mit Zusätzen, nach den Schriften der englischen Erklärer. 1806. 172 S. in 8. Unterz. —y—H.

Von Interesse sind hier im zweiten Absatz die allgemeinen Aeusserungen über Hogarths Kunst, die von ihm gewählten Gegenstände und ihre Behandlung.

Nr. 85, den 10. April. Winterthur, b. Steiner: *Kupfersammlung aus Joh. Kaspar Lavater's physiognomischen Fragmenten zur Beförderung der Menschenkenntniss und Menschenliebe.* 1806. I u. II Heft; jedes von 4 Platten, in gr. 4. Unterz. —y—H.

Ebenda. Leipzig, b. Hinrichs: *Taschenbuch der Strick-, Stick-, Näh- und anderer weiblichen Arbeiten für das Jahr 1807, . . .* von *Joh. Friedr. Netto.* Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe. Mit 38 Kupfertafeln. VI und 73 S. Text. gr. Queeroctav. Unterzeichnet —y—H.

Vgl. Jahrg. 1804, Nr. 249, 8].

Intelligenzblatt Nr. 33, den 29. April

enthält unter dem Strich die oben zum Programm I dieses Jahrgangs erwähnte Verkaufs-Anzeige der Gallizinschen Gemmensammlung.

Intelligenzblatt Nr. 35, den 6. Mai. *Plan die Vertheilung der königlich-bayerischen Gemälde. ung in München, Schleissheim, Augsburg, Lanasnut i Bamberg betreffend.* Unterz. v. M(annlich). I Anmerkungen von Meyer Sp. 308—312. Unterzeichnet W. K. F.

Goethe an Eichstädt, 25. März 1807: 'Herr von Mannlich uns von München seinen Plan der Vertheilung . . . . übersend Professor Meyer hat vortreffliche Anmerkungen dazu ge c und es ist dadurch ein Aufsatz entstanden, der al Theilnahme erregen wird; nur ist er etwas lang.'

Nr. 132, den 6. Juni. Unter dem Strich. Münch b. Keyser und Comp.: *XII Landschaften auf*

gezeichnet, von *Aurnhammer* und gedruckt bey Theodor Senefelder. 4. Unterz. —y—H.

e kurze Recension zieht hauptsächlich 'das Technische eser, nach unlängst neu erfundener Weise auf Stein gezeich- ten Landschaften' in Betracht, von der 'sich fürs Künftige hebliche Vortheile hoffen lassen.'

Nr. 153, den 2. Juli. Leipzig, b. Dyk: *Bibliothek der redenden und bildenden Künste.* 3 Bds. 1 St. 1807. 215 S. 8. Unterz. —y—H.

as Werk enthält unter Anderem eine kritische Übersicht er vorzüglicheren neueren Kunstproducte von Frankfurter nd einigen anderen deutschen Künstlern.

Nr. 160, den 10. Juli. Kopenhagen, auf königl. Kosten gedruckt b. Seydelin: (dänisch), und ebendaselbst b. Brumner (deutsch): *Antiquarische Untersuchung der unweit Tondern gefundenen goldenen Hörner,* von *P. E. Müller,* Lehrer der Gottesgelahrth. zu Kopenhagen. Eine gekrönte Preisschrift, aus dem Dänischen übers. von *H. W. F. Abrahamson.* 1806. Mit 5 Kupfern und 115 S. Text in 4. Unterz. —y—H.

Nr. 190, den 15. August. Leipzig, im Industriecomptoir: *Abbildungen merkwürdiger Gegenstände aus der Erdbeschreibung zum Unterricht in der Geographie.* Zweyter Band. 1806. Enthält 24 colorirte Landschaften in 4 Heften eingetheilt. Unterz. —y—H.

ür den ersten Band ist auf J. A. L. Z. 1805, Nr. 248 verwiesen.

Nr. 207, den 4. September. Leipzig und Ronneburg, b. Schumann: *Handwörterbuch der schönen zeichnenden Künste* oder (folgt der lange Titel). *Nebst einer Einleitung zur hist. Übersicht der schönen zeichnenden Künste,* von *Karl Paul Moritz.* 1807. VIII und 332 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 212, den 10. September. Gera und Leipzig,

b. Heinsius: *Die Ruinen von Herculanum und . peji, nebst dem ehemaligen und gegenwärtigen . stande des Vesuvs.* Von *Cajetan d'Ancora,* aus d Italiänischen übers. von *C. A. Behr.* Nebst 2 Ka Ohne Jahrzahl. XVI u. 183 S. 8. Unterz. —y—

Nr. 224, den 24. September. Zürich, b. Gessn *Künstler-Gallerie* oder *Biographien und Charak schilderungen berühmter Mahler und Dichter, n ihren Bildnissen.* 1807. I Heft, 12 Bogen st in 8. Enthaltend die Biographien und Bildnisse 1 Albrecht Dürer. 2 Leonardo da Vinci. 3 Da Alighieri. 4 John Milton. 5 Johann Winkelma 6 Anton Raphael Mengs. Unterz. —y—H.

Interessant ist das Urteil des Rec. über Dürer: 'Es giebt mahlte Köpfe von Dürer, worin er das non plus ultra in Kunst beynahe erreicht zu haben scheint; hingegen giebt andere ebenfalls unstreitige Mahlereyen von ihm, welche unerträglich hart, trocken und unangenehm sind'

Nr. 225, den 25. September. Unter dem Dresden: *Sendschreiben über das Pochmannische mählde Diana und Endymion und dessen zarte urtheilung in der Abendzeitung.* 1806. 31 S. Unterz. —y—H.

Nr. 246, den 21. Oktober. Zürich, b. G *Römische Studien,* von *C. L. Fernow.* 1806. I XIV u. 450 S. II Theil. XVI u. 416 S. Nebst 2 Kupfertafeln und eben so viel Notenbl Unterz. —y—H.

Beifällige Recension eines interessanten Werkes.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Tatham's neues Ornamenten-Werk. S. 364 — Unterzeichnet M.

Bericht über den Zustand des Herzogl. freien Zei Instituts zu Weimar, die Fortschritte und stellten Arbeiten der Schüler im September . S. 710—719. Ohne Zeichen.

ıpätern Jahrgängen kehrt dieser Jahresbericht unter gleichem el wieder und ist dort unterzeichnet: D. Dir. d. h. f. Z. I., dass kein Zweifel sein kann, dass Meyer der Verfasser ist. geht auch aus der Anmerkung S. 713 hervor, wo der 'Vor- er der Zeichenschule' dem Legationsrat Bertuch öffentlichen für einen erteilten Rat ausspricht. Über die Anzeige Tageszeiten nach Runge (S. 108) s. oben S. XCVII.

1808

In: Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:

Programm zum I. Quartal. S. I—VIII. *Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen.* Mit 1 Kupfertafel. Unterz. W. K. F. Daraus Neudr. Nr. 2.

Von den einzelnen Abschnitten rührt nur der letzte von Goethe her, welcher am 23. September 1807 zwar an Eichstädt schreibt: 'Von Michaelis an wollen wir Anstalt machen zu einem Neujahrsprogramm nach der vorjährigen Weise, — wenn es Ihnen recht ist', aber am 21. Januar 1808 gegen ebendenselben äussert: 'Ich habe nur noch ein Wort, das Kupfer betreffend hinzugefügt, und sende hiemit das Ganze mit dem Wunsche, dass Sie solches zweckmässig finden mögen'. Damit ist ziemlich unzweideutig ausgesprochen, dass das Programm im Übrigen von Meyer herrührt. W. von Biedermann vermutet zwar, dass auch der V. Abschnitt: 'Einige einzelne Gedanken und Betrachtungen eines Kunstfreundes' von Goethe herrühren könnte, und Strehlke hat daher diesen in die Werke aufgenommen (28, 800 f.). Und in der That spricht Stil und Gedankengehalt mehr für Goethe; nur jene Äusserung an Eichstädt spricht dagegen. Die einzelnen Abschnitte des Programms sind folgende: Kurze Einführung. I. Erinnerungen über schöne Gartenkunst. II. Über die antike Gruppe, Castor und Pollux, in der königlichen Sammlung zu St. Ildefonso in Spanien. (Nachricht eines kunsterfahrenen Reisenden aus Spanien, mit Zusatz von Meyer).[1]) III. Über Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten. IV. Vom Wunderbaren; besonders von wunderbaren Thiergestalten als Gegenständen

[1]) Dieser kunsterfahrene Reisende ist Wilhelm von Humboldt, der 1800 Spanien bereiste. Vgl. K. B. Stark, Handbuch der Kunstarchäo- I. 274.

der bildenden Kunst. Diese beiden Abschnitte bilden zusammen eine willkommene Ergänzung des Aufsatzes über die Gegenstände der bildenden Kunst in den Propyläen I 1 u. 2, worauf der Verf. selber hinweist, so dass wir dieselben im Neudruck diesem Aufsatze folgen lassen. V. Einige einzelne Gedanken u. s. w. s. o. VI. Nachricht aus Rom über ein neues Bild von Wagner, 'die griechischen Helden vor Troja'. Wer der Berichterstatter ist, lässt sich nicht ermitteln; vielleicht Gmelin, mit dem Meyer Verkehr hatte? VII. Notiz über das Kupfer, von Goethe.

Nr. 67, den 19. März. München: *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen:* nebst Titel, Vorrede und Albrecht Dürers Bildniss, zusammen 23 Blätter in lithographischer Manier gearbeitet von *N. Strixner.* 1808. Unterz. W. K. F.

Diese Abhandlung gehört zwar ohne Zweifel zum grössten Teile Goethe an und ist auch von Strehlke in die Werke aufgenommen (28, 818—825); vgl. auch die dort angeführten Beweise für Goethes Autorschaft, namentlich den Brief an Eichstädt vom 10. März 1808; Goethe an F. A. Jacobi S. 246; an Frau von Stein 2, 425. Tag- und Jahreshefte Abs. 706. 734. Brief an Zelter vom 30. Oktober 1828. Ausser diesen nicht streng beweisenden Stellen redet für Goethe am lautesten die ganze auf grosse Gesichtspunkte gerichtete Behandlungsweise, gegen welche Meyers meist die Einzelheiten aufzählende, Lob und Tadel austeilende Art grell absticht — aber man geht zu weit, wenn man Goethe auch die folgende, 1809, Nr. 91 abgedruckte Recension zuschreibt, über welche dort gehandelt werden wird, — und wenn man ihn für den Verfasser der ganzen ersten Recension nimmt. Das Zeichen W. K. F. gestattet uns, auch Meyer einen Anteil an der Recension zuzuweisen, und zwar diejenigen Stellen, wo Stil und Gegenstand seine Hand untrüglich erkennen lassen, und den Gedanken an Goethe geradezu verbieten. Dahin gehört ohne allen Zweifel der ganze zweite Absatz von dem Gedankenstrich — 'Dürers Zeichnungen, welche vor den Cranachischen' bis zum Schluss 'Kunstzügen des Schreibemeisters'. Was hier über Albrecht Dürers Kunstcharakter gesagt ist, stimmt auffallend, stellenweise fast
aufs Wort mit dem überein, was Meyer in der Recension
Jen. A. L. Z. 1807, Nr. 224 schreibt. Und sollte nicht
Gedankenstrich eben andeuten, dass hier eine andere F
einsetzt? Auch die Weiterführung in Abs. 3 'Da unsere L
bereits erfahren haben, zu welchem Zweck diese Zeichnu
gen Dürers ursprünglich verfertigt worden', klingt ganz so

als hätten sie es von einem andern als dem Verf. des Aufsatzes selbst erfahren. Ebenso ist es mit der zweiten, wieder durch Gedankenstrich abgetrennten Hälfte des vorletzten Absatzes: 'Übrigens versichern wir ernstlich' u. s. f. Diese Entschuldigung des einem altdeutschen Künstler erteilten Lobes passt nur in den Mund Meyers, der in dem Geruch stand, ein strenger Beurteiler zu sein. Der Schlussabsatz endlich, der etwas rein Geschäftliches betrifft, und an welchen die Recension der Fortsetzung im Jahre 1809 anknüpft, die sicher von Meyer herrührt, scheint ebenfalls Meyer anzugehören.

Nr. 94, den 21. April. Heidelberg, b. Mohr u. Zimmer: *Das Murgthal,* geätzt von *G. Primavesi.* Mit 4 Prospecten und dem in Kupfer gestochenen Titel. 8 S. Text. Queerfolio. Unterz. W. K. F.

Die vorwiegend aufs Technische gerichtete Besprechung verrät Meyer als Verfasser.

Nr. 158, den 6. Juli. Berlin, in der Realschulbuchhandlung: *Museum der Alterthumswissenschaft.* Herausgegeben von *Friedrich August Wolf* und *Philipp Buttmann.* Ersten Bandes erstes Stück. 1807. IX u. 145 S. Zweytes Stück. 1808. 149—312 S. nebst 3 Kpft.

Die Recension des ersten Stücks ist P(assow), die des zweiten, p. 37—40, W. K. F. unterzeichnet und bespricht folgende Abhandlungen: 1] Hirt, Osservazioni istorico-architettoniche sopra il Panteon, worin der Recensent die Frage über die Entstehungszeit des Anbaues der Vorhalle behandelt, 2] Buttmann, Mosychlos, der feuerspeyende Berg auf Lemnos. Die Anzeige ist zweifellos von Meyer.

Nr. 170, den 20. Juli. Unter dem Strich. Leipzig und Breslau, b. Buchheister: *Colorirte Stammbuchblätter.* 12 Stücke. Queroctav. Unterz. —y—H.

Nr. 193, den 17. August. Nürnberg, b. Frauenholz u. Comp.: *Dactyliotheca Stoschiana.* Zweyter Band. 2te Lieferung mit 12 Kupfertafeln. N. 13—24. Text 61—122 S. in 4. Unterz. —y—H.

Vgl. A. L. Z. 1805 Nr. 173. (Vorher geht abermals eine Rec. von Passow, der damals in Weimar am Gymnasium wirkte.)

Nr. 246, den 20. Oktober. Unter dem Strich. Breslau, b. Korn: *Die Kunst zu zeichnen,* für Lehrer

sey. Eine archäologische Abhandlung von *Conrad Levezow*, Prof. etc. 1808. 95 S. gr. 4. Nebst einer Kupfertafel. Unterz. W. K. F.

Der Verfasser der Geschichte der bildenden Künste ist aus jedem Satz zu erkennen; überdies ist die besprochene Schrift veranlasst durch Meyers Recension des Augusteum Jen. A. L. Z. 1806, Nr. 240. Meyer tritt ziemlich gereizt für seine dort gesprochne Ansicht ein, dass die Mediceische Venus ein Bild von Praxiteles Knidierin gebe, und wirft zuletzt dem Vf. geradezu 'Unredlichkeit in der Untersuchung und Unkunde im Betreff der antiken Monumente bildender Kunst' vor.

Ausser an der Jenaischen A. L. Z. beteiligten sich Goethe und Meyer in diesem Jahre auch an der neuerscheinenden, von Jos. Ludw. Stoll und Leo von Seckendorf in Wien herausgegebenen Zeitschrift Prometheus. Meyers einziger Beitrag war:

Ueber Handzeichnungen in: Prometheus Bd. I S. ?

Der Recensent W. u. T. Z. in der Jen. A. L. Z. 1808 Nr. 94. Sp. 138 schreibt darüber: 'Ein Aufsatz vom Hofrath Meyer, dem Mitarbeiter der Propyläen, über Handzeichnungen, als Einleitung zu Nachrichten von der florentinischen Sammlung, unterscheidet klar und einsichtsvoll die verschiedenen Arten von Zeichnungen, und bestimmt ihre Stelle im Gebiete der Kunst.' Also wieder ein Stück aus den reichen Sammlungen Meyers von seiner zweiten Reise, das aber, da der Prometheus keinen Bestand hatte[1]), keine Fortsetzung fand. Eine Besprechung von Meyers Beitrag zum Prometheus findet sich auch im Journal des Luxus u. d. M. 1808 S. 286.

Ausserdem beginnt mit der zweiten Hälfte des in diesem Jahre erschienenen zweiten Bandes von *Winckelmanns Werken*, begonnen 1808 von C. L. Fernow, nach dessen Tode fortgesetzt von *Meyer* und *Johannes Schulze*, abgeschlossen von Johannes Siebelis, 8 Bände mit je 8 Kupfern, 1808—1820, die ständige Mitwirkung Meyers an diesem grossen und verdienstlichen Werke.

[1]) Über den Prometheus s. die Erklärung L. v. Seckendorfs Int.-Bl. der Jen. A. L. Z. 1808 Nr. 79. 2. Nov.

Böttiger berichtet darüber in dem Nekrolog Meyers (Artistisches Notizenblatt 1832, Nr. 20: 'Schulze übernahm mit Gewissenhaftigkeit und Scharfsinn die Kritik des Textes, Meyer die ergänzenden Bemerkungen. — Da spricht Meyer mit zarter Achtung gegen den Altmeister und seine Missgriffe, und bringt mit Benutzung des Neuesten eigene Anschauung und selbständiges Urtheil hinzu. Hätte er auch nichts weiter geleistet, als diese Ausgabe so ausgestattet, so wäre sein Verdienst um unsere Kunstlitteratur doch unvergänglich.' Vgl. auch Jen. A. L. Z. 1809, Nr. 193, den 19. August, Recension der zwei ersten Bände von H. H . . . s., der drei ersten im Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst 1813, S. 219—228.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Ueber den Zustand des Herzogl. freien Zeichen-Instituts zu Weimar, die Fortschritte und ausgestellten Arbeiten der Schüler im September 1808. S. 781—786. Unterz. D. Dir. d. h. f. Z. I.

1809

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zur Jen. A. L. Z. Jahrgang 1809. S. I —VIII. Mit einer Kupfertafel. Unterz. W. K. F.

I. Altes Gemälde (im Besitz der W. K. F.). II. Landschaften in Sepia, gezeichnet von Hn. Friederich. III. Rafaels Gemälde in Spanien. Aus 'handschriftlichen Reisebemerkungen von einer Person[1]), welche vor wen n Jahren durch ganz Spanien gereiset war, und den We.. der Kunst mit Sachkenntniss und prüfenden Blicken ihre besondere Aufmerksamkeit gewidmet hatte', mitgeteilt von Meyer, der überhaupt dieses ganze Programm ver hat, wie auch das des folgenden Jahrgangs; denn Goe... Briefe an Eichstädt S. 170, sagt, die Programme seien in de letzten Zeit 'fast ganz' Meyers Arbeit gewesen. Die t- teilungen über Rafaels Werke in Spanien betreffen elf z Teil hochberühmte Arbeiten des Meisters, wie die Madonna mit dem Fisch, das Spasimo di Sicilia u. a. und sind hö lesenswert.

Nr. 25, den 31. Januar. Coburg und Leipzig,

[1]) Offenbar derselbe Reisende, von dem im vorjährigen Programm di Nachricht über die sog. Ildefonsogruppe herrührte: W. v. Humboldt.

der Sinner'schen Buchhandlung: *Taschenbuch für junge Reisende, um Kunstgalerieen, Museen und Bibliotheken mit Nutzen zu besuchen,* von *J. F. Facius.* 1807. IV u. 168 S. kl. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 29, den 4. Februar. Berlin, b. Weiss: *Über den Antinous, dargestellt in den Kunstdenkmälern des Alterthums.* Eine archäologische Abhandlung von *Conrad Levezow,* Professor u. s. w. 1808. 136 S. 4. Nebst XII Kupfertaf. Unterz. —y—H.

Nr. 91, den 18. April. München, b. Senefelder, Gleissner und Comp.: *Albrecht Dürers christlich-mythologische Handzeichnungen,* in lithographischer Manier gearbeitet von *N. Strixner.* Sieben Hefte, zusammen 46 Blätter nebst dem gedruckten Inhaltsverzeichniss. Fol. Unterz. W. K. F.

Weil die erste Anzeige dieses Werkes (vgl. 1808 Nr. 67) von Goethe herrührt, so hat man geglaubt auch diese zweite ihm zuschreiben zu müssen. Der Stil ist vielmehr durch und durch Meyerisch, z. B. Sp. 116: 'in ausgezeichnetem Masse geistreich, lebendig, wahrhaft; und eben solche gute Eigenschaften können von den Vögeln, die in den Zweigen der Arabeske sitzen, gerühmt werden'. Und geradezu beweisend für Meyers Autorschaft ist der Umstand, dass der Recensent hier gerade das thut, was der erste Recensent verschmäht hat. Dieser schrieb: 'es wäre überflüssig ein Verzeichniss von dem Inhalt zu geben, anstatt dessen wollen wir die Zeichnungen nach ihren vorzüglichsten Eigenschaften betrachten', — und in der zweiten Recension heisst es: 'da in der ersten Anzeige der Inhalt der Blätter nicht in gehöriger Vollständigkeit der Reihe nach behandelt worden sei (wobei über dieses ein ganz anderer Grund für diese Unvollständigkeit angeführt wird, als von Goethe), so sei es zweckmässig, die Darstellung der einzelnen Blätter der Reihe nach zu bemerken und nur über die Vorzüge der neu hinzugekommenen das Nöthige beizufügen.' Der hier im Auszug angeführte Satz ist zudem von einer Schwerfälligkeit und Langathmigkeit, deren Goethe sich niemals schuldig gemacht hat.

Ebenda. München b. Senefelder, Gleissner u. Comp.: *Musterbuch der lithographischen Druckerey von A. Senefelder, F. Gleissner und Comp.* in München.

1stes Heft. 10 Blätter Fol. enthaltend, nebst dem Verzeichniss und Nachricht an das Publikum. Unterz. W. K. F.

Auch diese Anzeige wollte man für Goethe in Anspruch nehmen, s. Strehlke, Goethes Werke 28, 831. Allein die äusseren Anhaltspunkte für diese Ansicht sind nicht zwingend. Goethe sendet am 30. März 1809 an Eichstädt 'ein paar Recensionen, welche den fortgesetzten Bemühungen der Münchner in Absicht auf den Steindruck volle Gerechtigkeit widerfahren lassen.' Es sind dies die beiden hier verzeichneten. Dass sie von ihm seien, sagt Goethe nicht. Wenn er am 28. April an Meyer einen Abdruck der (zweiten) Recension von den Münchener Steindrucken sendet, so beweist das nur, was wir auch sonst zur Genüge sehen, dass der Verkehr der W. K. F. mit Eichstädt und umgekehrt, in der Regel durch Goethes Hand geht (s. z. B. Goethes Briefe an Eichstädt S. 145 u. oben Jen. A. L. Z. 1806. Intell.-Bl. Nr. 54); ja dass Meyer überhaupt einen Abdruck erhält, scheint auf seine Autorschaft hinzuweisen. Und wenn Goethe in demselben Brief Meyer bittet, aus der ersten und zweiten Recension (der Handzeichnungen Dürers nämlich, nicht der zweiten über Dürer und derjenigen des 'Musterbuchs', die ja schon in einer Nummer beisammen stehen) ein Ganzes zu machen, um es den Unternehmern gelegentlich zuzusenden, so beweist auch dies nur Goethes lebhaftes Interesse an der Sache, nicht seine Urheberschaft beider. Die Recension des 'Musterbuchs' aber ist, weil sie rein aufs Technische gerichtet ist, viel eher [illegible] eine Arbeit Meyers anzusprechen. Wenn endlich Goethe [illegible] ersterwähnten Brief an Eichstädt, den 30. März 1809, [illegible] 'ein kleines Zettelchen des Hofrath Meyer' beil[illegible] . so doch damit gewiss nicht gesagt, dass die zwei [illegible] nicht auch von Meyer seien. Was dieses 'Zettelchen' [illegible] ist nicht mehr nachzuweisen, wahrscheinlich irgend eine K[illegible] notiz fürs Intelligenzblatt, man könnte etwa an die Nachricht über einen Münzkatalog 'Europa im Kleinen' und die damit angezeigte Münzauktion in Dresden denken, Int. Bl. Nr. 26, den 5. April; diese Nachricht wird etwas abgeändert wiederholt im Int.-Bl. Nr. 29, den 15. April, wo es heisst: 'ein sehr wichtiger und wissenschaftlich ausgearbeiteter Münzkatalog, der eine grosse Menge der ältesten und ausgesuchtesten Münzen und Medaillen aus allen Ländern enthält.' Dafür spricht auch das in diesem Jahr mehrfach hervortretende Interesse Meyers an der Münz- und Medaillenkunde, s. Nr. 270 und das Programm zum nächsten Jahrgang.

Nr. 195, den 22. August. Unter dem Strich. Berlin,

b. Weiss: *Symbolik durch Kränze und Kronen.* Überbleibsel des in Königsberg als Manuscript mit dem neuen Schauspielhause verbrannten Wörterbuches der Bildersprache. Vf. ungenannt. 1809. 102 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 215, den 15. September. Unter dem Strich. Paris, b. Mongie: *Considérations sur l'Etat de la peinture en Italie, dans les quatre siècles qui ont précedé celui de Raphael.* Par un Membre de l'Académie de Cortone. 1808. 43 S. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 250, den 26. Oktober. Leipzig, b. Göschen: *J. Flaxmanns Umrisse zu Homers Iliade.* Nach dem englischen Originale gezeichnet und gestochen von Schnorr. 1804. 34 Blätter. — — *Zu Homers Odyssee.* 1807. 28 Blätter quer 8. Unterz. W. K. F.

Ganz in der Art Meyers.

Nr. 270, den 20. November. Leipzig, b. Tauchnitz: *Versuch einer Einrichtung antiker Münz-Sammlungen zur Erläuterung der Geschichte der Kunst des Alterthums.* Von Dr. *E. L. Stieglitz.* 1809. 258 S. 8. Unterz. —y—H. et Wa.

Die Scheidung des Anteils beider Verfasser dürfte wohl kaum möglich sein. Der Mitrecensent ist der Assessor und Geh.-Archivar Walch in Meiningen, von dem eine Reihe Recensionen der Jen. A. L. Z. im Fache der Diplomatik, Numismatik und sächsischen Geschichte herrühren, vgl. Vorerinnerung zum Jahrg. 1812. S. IV.

Nr. 294, den 19. December. München, b. Sennefelder, Gleissner und Comp.: *Handzeichnungen berühmter Meister* aus dem königl. bayerischen Kunst-Cabinette in lithographischer Manier nachgeahmt. — Erstes Heft. 6 Blätter gr. Folio. Unterz. W. K. F.

Vgl. 1809, Nr. 91. Auch diese vorwiegend die technische Seite betonende Recension lässt nach Stil und Behandlungsweise eher Meyer als Verfasser vermuten, wenn auch Goethe es ist, der die Recension an Eichstädt sendet (Brief vom 25. November 1809). S. Strehlke in Goethes Werken 28, 334 f.

Ebenda. Leipzig, b. Feind in Commiss.: *Anleitung zur Zeichenkunst, besonders für diejenigen, die ohne Lehrer dieselbe erlernen, so auch für Ältern, die ihre Kinder darin selbst unterrichten wollen.* Von *Peter Schmid,* Maler. 1809. X u. 134 S. 8. Mit Kupfern. Unterz. —y—H.

Nr. 297, den 22. December. Leipzig, b. Hinrichs: *Taschenbuch der Strick-, Stick-, Näh- und anderer weiblichen Arbeiten.* Ein Toiletten-Geschenk für das Jahr 1810. Herausgegeben von *Joh. Friedr. Netto.* XIV und 58 S. Text nebst Vorrede, auch 31 .... Kupfertafeln. Gross Queer-Octav. Unterz. —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z. 1804, Nr. 249,8. 1807, Nr. 85.

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* und *J. Schulze.* Dritter Band. Dresden.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Costüm der kaiserl.-königl.-National- und der andern privil. Theater in Wien. 6ter 7ter 8ter Heft; jeder Heft enthält 6 colorirte Figuren. Wien b. Geistinger 1808. S. 155—157. Unterz. M.

Monumente auf Herder und auf Kant; zwei Blätter in Aquatinta, beide von Janus Genelli gezeichnet, das erste von Piringer, das andere von Haldenwang in Kupfer gebracht. Dresden, in der Rittnerschen Buchhandlung. S. 424—427. Unterz. M—r.

Nachricht von Gemälden und Zeichnungen des Landschaftsmalers, Herrn Kaatz aus Dresden, welche in Weimar ausgestellt waren. S. 488—491. Unterz

C. Bertuch schreibt an Böttiger, Weimar 20. VII 1809 (unge nach Mitteilung von H. Dr. B. Seuffert): 'Ueber K Bilder hat mir Meyer für den August des Journals der etwas aufgesezt.'

Ein Bericht über das Zeicheninstitut fehlt in diesem Jahrgang.

1810

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Programm zum I. Bande. S. I—VIII. *Beyträge zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit.* (Wozu vornehmlich das in diesem Fach sehr beträchtliche Cabinet des Herrn Geheimen Raths v. Goethe benutzt worden.) Mit einer Kupfertafel. Unterz. W. K. F. von Meyer. Vgl. 1811 zu Anfang.

Nr. 10, den 11. Januar. Unter dem Strich. Giessen, in Commiss. b. Tasché u. Müller: *Vorlegeblätter zu seinem Unterrichte im Planzeichnen,* von Dr. *J. G. J. Cämmerer.* 1809. Mit 7 Kupfertaf. und 24 S. Text. Unterz. —y—H.

Nr. 17, den 19. Januar. Berlin, b. Weiss: 1] *Der Tempel der Diana zu Ephesus* von *A. Hirt.* Vorgelesen in der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin den 4ten Jun. 1804. 1809. 58 S. Text 4. nebst 3 Kupfertafeln.

2] Ebenda. *Der Tempel Salomons* von *A. Hirt:* vorgelesen in der königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin den 1. December 1805. 1809. 49 S. Text 4. nebst 3 Kupfertafeln. Unterz. W. K. F. Gegenstand und Stil weisen auf Meyer hin. Auch Goethe spricht sich in den Tag- und Jahresheften 1809 Abs. 737 über diese beiden Arbeiten teilnehmend aus, ohne dass daraus über den Verf. der Recension Gewissheit zu gewinnen wäre.

Ebenda. Unter dem Strich. Dresden, b. Verf.: *Magazin des plus nouveaux dessins françois de Broderie,* Cahier 9. dessiné par *Charles Silling.* 8 Blätter in buntem Umschlag ohne Text. Unterz. —y—H.

Nr. 86, den 13. April. Unter dem Strich. Leipzig, b. Gräff: *Vorlegeblätter zum Zeichnen für Schulen und Handwerker, vorzüglich mit Rücksicht auf richtige Schattengebung und Zeichnung architektonischer Gegenstände im geometrischen und perspectivischen Riss* u. s. w. Herausgeg. von *Joh. Christ. Schmager.*

1808. 'Erstes Heft. Mit 7 Kpf. und 20 S. Text. Unterz. —y—H.

Nr. 87, den 14. April. Frankfurt u. Heidelberg, b. Mohr u. Zimmer: *Studien.* Herausgegeben von *Carl Daub* und *Friedr. Creuzer* u. s. w. Bd. II. Stück VIII. *Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts,* von *Joh. Päster* in Mannheim. Unterz. W. K. F. Neudr. Nr. 4.

Von Meyer, vgl. den Hinweis auf das Programm zum I. Quartal des Jahres 1805 (S. X Sp. 2).

Nr. 89, den 17. April. *Dasselbe,* Bd. IV. Stück IV. *Über die Hermaphroditen der alten Kunst,* von *F. G. Welcker.* Unterz. —y—H.

Nr. 128, den 4. Juni. Unter dem Strich. Carlsruhe, bei Macklot: *Charles Fréderic Marggrave de Baade-Durlach et Baade-Baade.* Zweymal als Brustbild nach *Seele* gestochen, das grössere von *Morace.* Unterz. —y—H.

Nr. 185, den 11. August. Unter dem Strich. Lemgo, b. Meyer: *Deutsches Künstler-Lexikon* oder *Verzeichniss der jetztlebenden deutschen Künstler.* Von *Joh. Georg Meusel,* königl. preuss. Hofrath etc. (Zweyte umgearbeitete Ausgabe) 1809. Zweyter Band. 592 S. 8. Unterz. —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z. 1808, Nr. 266.

Nr. 247, den 25. Oktober. Unter dem Strich. Schleswig, b. Röhss: *Erster Unterricht im Zeichnen, zum Gebrauch in den untern und mittlern Classen der Volksschulen und im Privatunterrichte.* Hsg. von *N. Thomsen.* 1806. mit 30 S. Text und 74 in Kupfer gestochenen Vorlegeblättern in 16. Unterz. —y—H.

Ebenda. Breslau, b. Korn d. ält.: *Ideen zum Nachzeichnen.* längl. 4. Unterz. —y—H.

Nr. 267, den 19. November. Zürich, b. Füessli u Comp.: *Heinrich Füessli's,* Malers in Londo

sämmtliche Werke, nebst einem Versuche seiner Biographie. Erstes Heft. 1807. Zweytes Heft. 1809. Jedes Heft enthält 8 Kupfertafeln mit sauber gestochenen Umrissen und beide zusammen XVIII Seiten Text zum Versuche von der Biographie des Künstlers, nebst 16 S. Erklärung der Kupfertafeln. gr. Quer-Fol. Unterz. W. K. F.

erfasser kann nur Meyer sein.

Nr. 271, den 23. November. Unter dem Strich. Leipzig, b. Dyk: *Über Museen- und Antiken-Sammlungen.* Eine den 2. Januar 1807 zu Dresden gehaltene archäologische Vorlesung von *C. A. Böttiger.* 1808. 31 S. 8. Unterz. W. K. F.

Bei Meyers freundschaftlichem Verhältnis zu Böttiger kann nur er als Verf. in Betracht kommen.

Nr. 286, den 12. December. München, b. Fleischmann: *Baierisches Künstler-Lexikon,* von *Felix Joseph Lipovsky.* 1. Bd. von A bis O. 1810. XVI u. 248 S. 8. Mit dem Bildniss der Königin von Baiern. Unterz. —y—H.

Nr. 294, den 21. December. Unter dem Strich. Leipzig, b. Salfeld: *Die Kunst mancherley Gegenstände aus Papier zu formen. . . .* Von D. *Heinrich Rockstroh.* 1810. Mit 20 Kpfbll. IV u. 48 S. 4. Unterz. —y—H.

Nr. 300. den 31. December. Göttingen, b. Dieterich: *G. C. Lichtenbergs Erklärung der hogarthischen Kupferstiche* u. s. w. Eilfte Lief. Mit 6 Kpftfln. fol. 158 S. 8. Unterz. —y—H.

& 1807 Nr. 63 u. d. Strich.

Ebenda. Dresden. b. Arnold: *Kriegs-Scenen bey Dresden.* Nach der Natur gezeichnet und radirt von *Alexander Sauerweid.* 1809. 1ste und 2te Sammlung, jede von 16 Blättern queer 4. Unterz. —y—H.

Ebenda. Berlin u. Leipzig, b. Salfeld: *Journal für Kunst und Kunst-Sachen, Künsteleyen und Mode.*

Herausgegeben von Dr. *Heinrich Rockstroh.* 1stes bis 10tes Stück. 1810. 8. Mit Kupfern. Unterz. —y—H.

Hypothetische Geschichte des Kolorits, besonders griechischer Maler, vorzüglich nach dem Berichte des Plinius in: Goethes Farbenlehre, geschichtlicher Theil, Werke 36, 52—75.

Geschichte des Kolorits seit Wiederherstellung der Kunst ebenda S. 224—240.

Da beide Abhandlungen in der Hempelschen Goetheausgabe aus der ersten von 1810 wieder aufgenommen sind, nachdem sie in den früheren Gesammtausgaben weggelassen waren, so konnte hier von einem Wiederabdruck abgesehen werden.

Die Aldobrandinische Hochzeit von Seiten der Kunst betrachtet in: Die Aldobrandinische Hochzeit u. s. w. von C. A. Böttiger. Dresden, in der Waltherschen Buchhandlung. S. 175 — 206. Mit einem Kupfer. (Gest. von Seiffert nach Meyers Kopie im Goethe-Hause in Weimar.) Neudr. Nr. 9.

Das antike Wandgemälde (jetzt im Vatikan), das unter vorstehendem Namen bekannt ist, hat die beiden Weimarischen Kunstfreunde seit Meyers zweitem Aufenthalt in Italien, wo er eine nach dem damaligen, freilich übermalten Zustand des Bildes getreue Kopie anfertigte, namentlich in Hinsicht auf das Kolorit immer viel beschäftigt. Dasselbe wurde im Jahre 1606 in Rom beim Bogen des Gallienus auf dem Mons Esquilinus aufgefunden und kam in den Besitz des Kardinals Cinthio Aldobrandini, von dem es den Namen erhalten hat. Seit 1808 befindet es sich im Vatikan. Rubens, der sich zur Zeit der Auffindung in Rom befand und sich sehr für das Gemälde interessierte, beschreibt dasselbe in einem Brief an Peiresc Antwerpen, 19. Mai 1628 aus dem Gedächtnis in treffender Weise: 'Molto ill. sig. Jo pensai ancora, doppo haver scritto a V. S.. sopra il soggetto della pittura antica 'in hortis Vitellia' se me la revocai in memoria il meglio che mi fu possibile, e credo d'haver scritto male a V. S.; perchè la sposa è vestita di un flamineo bianco alquanto gialdesso grandissimo, ben accolta e coperta dal capo agli piedi, in atto pentoso e malenconico e la donna mezzo ignuda è vestita il resto di una palla pavonassa, et il letto geniale coperto d'alcuni cangranei. Se ben mi ricordo, sta ivi vicina in qualche parte ancora una vecchia che pare una serva, tenendo il scaphio con un panissuolo forze per servizio della sposa, et pensando meglio mi ricordo

n geben. Zugleich war dasselbe Goethe besonders
nt für seine Farbenstudien wegen des prismatischen
, am untern Rande des Bildes (s. Brief an Meyer
97). In Stäfa, wohin Goethe dem Freunde entgegen-
war, sah er zum erstenmale die Kopie. Er schrieb
an Cotta den 17. Oktober 1797 (Werke 26, S. 147):
ers wichtig ist die Kopie des antiken Gemäldes der
nten Aldobrandinischen Hochzeit, die im eigentlichsten
t Kritik gemacht ist, um darzustellen, was das Bild
r Zeit gewesen sein kann, und was an dem jetzigen
mancherlei Schicksalen noch übrig ist. Er (Meyer)
zu einen ausführlichen Kommentar ge-
ben, der alles enthält, was noch über die Vergleichung
n und leider so oft restaurirten Bildes mit seiner
rtigen Kopie und einer ältern Kopie von Poussin,
die Kupferstiche gemacht sind, zu sagen ist. Das
t, von einem geschickten Meister zu Titus' Zeiten
igkeit und Leichtsinn auf die Wand gemalt, nun-
, viel es möglich war, nachgebildet und wiederher-
vor sich zu sehen, sich daran erfreuen und sich über
genden und Mängel besprechen zu können, ist eine

in der Grösse als den Farben, den Tugenden und den Fehlern, dem Original möglichst gleich gehalten.' S. auch Brief an Böttiger, 25. Oktober (Schweizerreise) und an Schiller vom 17. Oktober 97. In der Vorrede zu dem erst nach 13 Jahren veröffentlichten Werke schrieb Böttiger S. III, nachdem er die Treue der Kopie gerühmt: 'Es trifft sich gerade, dass Meyer neuerlich auch bei einer andern Veranlassung, wo er eine der wichtigsten literarischen Erscheinungen mit seinen Beiträgen auszustatten aufgefodert wurde (Zur Farbenlehre, von Goethe Th. II. S. 97—103. Die ganze dort eingeschaltete 'hypothetische Geschichte des Colorits besonders griechischer Maler' floss aus der Feder des Herrn HR. Meyer.) diess Gemälde als einen Beweiss aufstellen konnte, dass die Alten in Betreff der Harmonie oder der künstlichen Stellung und Vertheilung der Farben solchen Regeln folgten, die ihnen mehrere Mannigfaltigkeit und grössern Spielraum erlaubten, als die Neuern gehabt haben. Niemand, der hier mit sprechen will, darf die scharfsinnige Ausführung und die Bemerkungen, die über Colorit, Ton und Harmonie, über die von dem Künstler angewandten Farbenstoffe und die Behandlung derselben aus der Betrachtung der Aldobrandinischen Hochzeit dort abgeleitet werden, ungelesen lassen. Und wer sie las wird sich überzeugt fühlen, dass diess Gemälde für die Kunstgeschichte der Malerei von entschiedener Wichtigkeit sei. ... Auch die diesen Blättern am Ende beigefügte Abhandlung ist reich an Winken und Beobachtungen für ältere und neuere Kunst.... So konnte der würdige Künstler sich hier über manches noch deutlicher erklären, als es in jenem Aufsatz dem dort vorgesteckten Ziele gemäss geschehen konnte.'

Eine sehr anerkennende Recension des in Rede stehenden Werkes findet sich in der Jen. A. L. Z. 1811, Nr. 24 und 25, den 28. und 29. Januar, unterzeichnet W(olf?). Der Stich nach Meyers Kopie ist nach neueren Forschungen zwar der unbrauchbarste von allen, aber die Schuld davon liegt nicht Meyer, sondern an den verschiedenen Übermalungen, die Bild erfahren hatte, und die erst im Jahre 1814 oder 15 dur den Restaurator Domenico Frate entfernt wurden.[1]) All für die Bemerkungen Meyers zu dem Gemälde, die sich aus Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Ausdruck, Kolorit, Beleuchtung, Falten und angewendete Farben erstrecken. dieser Umstand von keinem wesentlichen Nachteil gev da die Übermalungen hauptsächlich nur im Detail En gen des ursprünglichen Zustandes verursachten. schenkte dem Gemälde seine fortgesetzte Aufmer eine neue Kopie, nach Entfernung der Übermalung

[1]) Vgl. R. Förster, Archäol. Ztg. 32, 80 ff.

es sich keineswegs. Allen Respekt vor jenen Studen-
! Dass das Bild auf ein besseres, griechisches Vorbild
gehe, ist allgemeine Annahme. R. Förster glaubt das
re mit guten Gründen noch in die erste Hälfte des
rhunderts versetzen zu dürfen. (Arch. Ztg. 32, 92.) Für
Würdigung der Arbeit Meyers kommt dies weniger in
cht, eine künstlerische Analyse des Werkes und Be-
ngen über die Farbentechnik sind darin die Hauptsache
ie gehören nach K. B. Starks[1]) kompetentem Urteil noch
zu dem Klarsten und Genauesten, was darüber ge-
ben'. Ihren nahen Zusammenhang mit Goethes Farben-
hat schon Böttiger in den oben citierten Worten gezeigt.
liesem Grunde schien auch die Aufnahme in die vor-
e Sammlung angezeigt.

In: Journal des Luxus und der Moden:

*manach aus Rom für Künstler und Freunde der
ldenden Kunst.* Erster Jahrgang, herausgegeben
n *F. Sickler* und *C. Reinhart* in Rom. — mit

Stil und Gegenstand sprechen trotz des Fehlens einer Signatur für Meyer, namentlich aber stimmt das, was S. 94 über das antike Freskogemälde der Roma gesagt ist, ganz mit der Anmerkung Meyers zu Winckelmanns Versuch einer Allegorie § 416, Anm. 55 überein, und endlich hat Meyer auch im folgenden Jahre den zweiten Jahrgang des Almanachs besprochen; s. d.

Ueber den Zustand des Herzogl. freien Zeichen-Instituts zu Weimar, die Fortschritte und ausgestellten Arbeiten der Schüler desselben im September 1810. S. 693—696. Unterz. D. Direct. d. H. fr. Z. I.

Der Dom in Cöln. S. 748—749. Unterz. M.

Verurteilende Kritik des Werks: Der Dom in Cöln mit 2 Kupfern vom Prof. Thelott, und Hinweis auf das zu erwartende Domwerk von Boisserée. Vgl. Jen. A. L. Z. 1811, Nr. 281.

1811

In diesem Jahrgang der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung fehlt zum erstenmale ein Programm. Die für dasselbe bestimmte Fortsetzung von Meyers 'Beyträgen zur Geschichte der Schaumünzen aus neuerer Zeit' war zwar noch an die Redaktion eingeliefert worden, auch waren die dazu gehörigen Kupferplatten bereits fertig; doch erschien dieselbe nicht mehr im Druck. Goethe schrieb an Eichstädt, 10. Jan. 1811: 'Ew. Wohlgeboren erhalten hierbei das Programm. Sollte wegen des Raums, den es einnimmt, etwas zu bedenken sein, so wünschte ich mich mit Ew. W[ohl]geboren darüber zu besprechen; denn alsdann liesse [es] besser aus der Mitte, als am Ende etwas weg.' Das Programm erschien aber nicht, überhaupt blieb das vor 1810 das letzte. Eichstädt scheint der Sache momentan überdrüssig gewesen zu sein, klagte bei Goethe über 'böse Zeiten und die literarisch-merkantilische Not durch alle Rubriken', und bat um Aufschub des Drucks, was zu einem Bruche führte. Goethe schreibt noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Scene an Meyer Jena, 11. Januar 1811: Eichstädt habe ihm das zurückerbetene Manuscript mit der wiederholten Bitte ein

händigt, davon bis auf bessere Zeiten keinen andern Gebrauch zu machen. 'Ich gestehe aber aufrichtig, dass ich nicht der Gesinnung bin. Die Nachrichten über Kunstsachen schicke ich, wenn es Ihnen recht ist, an Cotta gleich ins Morgenblatt, und könnten wir überhaupt dorthin noch manches Andere wenden. So verdienen z. E. die Ornamente von Bussler ehrenvolle wiederholte Erwähnung und Anregung.' In der That hört mit dem Jahre 1811 in Folge dieses Zerwürfnisses der Verkehr Goethes mit der Jen. A. L. Z. auf. Erst im Intelligenzbl. vom Jahre 1814, Nr. 2 findet sich wieder eine Nachricht von ihr.[1]) Nur noch vereinzelte Recensionen unter —y—H. und W. K. F. stehen in den folgenden Jahrgängen, alle ohne Zweifel von Meyer, da Goethe sich dem Cottaschen Morgenblatte zuwandte. Die wenigen noch abgedruckten Recensionen betreffen überdies meist nur Fortsetzungen schon früher von Meyer besprochener Werke.

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Nr. 117, den 23. Mai. Dresden, auf Kosten d. Vfs. und Leipzig, b. Gleditsch in Comm.: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend* u. s. w. 1808. Zweyter Band. Unterz. W. K. F.

Vgl. J. A. L. Z. 1804, Nr. 18. 1806, Nr. 240.

Nr. 281, den 9. December. Gotha, b. Herausgeber: *Holzschnitte alter deutscher Meister in den Original-Platten,* gesammelt von *Hans Albrecht von Derschau,* als ein Beytrag zur Kunstgeschichte hg. und mit einer Abhandlung über die Holzschneidekunst und deren Schicksale begleitet von *Rudolf Zacharias Becker.* Erste und zweyte Lieferung mit deutschem und fran-

[1]) Wenn Goethe an Eichstädt den 13. Juli 1816 als Grund für die seit 1810 aufhörende Teilnahme an der Literaturzeitung anführt, dass eigentlich die wilden Kriegszeiten dieselbe unterbrochen hätten, so beweist schon das Wörtchen 'eigentlich', dass er hier nicht den eigentlichen Grund nennt, denn seine Thätigkeit setzte er fort, nur nicht in der A. L. Z.

zösischem Text. 1808 u. 1810 in gr. Fol. Unterz. W. K. F.

Der Verfasser der Recension ist zweifelhaft, doch ist es nach dem Vorstehenden nicht wahrscheinlich, dass Goethe sich noch mit weiteren Beiträgen beteiligte.

Ebenda. Dresden, in der waltherschen Hofbuchhandlung: *Die Malerey der Griechen,* oder *Entstehung, Fortschritte, Vollendung und Verfall der Malerey.* Ein Versuch von *Johann Jakob Grund,* Prof. an der Malerakademie zu Florenz. Erster Theil 1810. Zweyter Theil 1811. Beide zusammen in fortlaufender Seitenzahl XVI u. 784 S. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Dortmund, b. den Gebrüdern Mallinckrodt: *Der Dom in Cöln.* 1810. 1 ster Heft mit 2 Kupfern vom Professor *Thelot* und X S. Beschreibung. Fol. Unterz. W. K. F.

Verf. nicht bestimmt zu ermitteln, wahrscheinlich Meyer. Vgl. Journal des Luxus u. d. M. 1810.

Ebenda. Dresden, b. Arnold: *Anleitung, den menschlichen Körper, besonders aber den weiblichen, nach seinen verschiedenen Abweichungen nach Grundsätzen zu kleiden und zu verschönern.* Ein Handbuch u. s. w., von *J. S. Bernhardt,* Damenschneider. Erster Theil. 1810. 112 S. u. 19 Kpftfln. Zweyter Theil. 1811. 120 S. 3 Tab. u. 6 Kupfertafeln. 8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Berlin u. Leipzig, b. Salfeld: *Journal für Kunst und Kunstsachen, Künsteleyen und Mode.* Zweyter Jahrgang. 1811. Januar bis Julius. Je 4 Bogen Text, zusamm. 21 Kpftfln. Unterz. —y—H.

Vgl. Jen. A. L. Z. 1810. Nr. 300.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Voss: *Wasch-, Bleich-, Platt- und Näh-Buch,* oder Anleitung zu Zeichnen und Numeriren der feinen Wäsche ca der englischen Manier, von *Joh. Friedrich Netto* 1811. 7 Kpftfln. 4 S. Text. Kl. Quer-Fol. Unterz. —y—H.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, im Industrie-Comptoir: *Vieh-Studien nach der Natur, als Übungsblätter für Thierzeichner,* von *C. G. E. Dietrich,* berühmtem vormaligem Hofmaler. Auf Stein von *Chr. Otto.* 1stes Heft. 12 Blätter. Quer-Fol. Unterz. W. K. F. her von Meyer.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Voss: *Original-Desseins für die neue Stickerey in Pettinets, Filoche und Spitzengrund* u. s. w., von *Joh. Friedrich Netto.* 1811. Gross-Quer-8. Unterz. —y—H.

Ebenda. Unter dem Strich. Leipzig, b. Voss: *Die neueste Kunst-Stickerey mit Original-Desseins nach dem jetzigen Geschmack,* von *J. F. Netto.* 1811. 6 Kpftfln. u. 8 S. Text. gr. 4. Unterz. —y—H.

Hackerts Kunstcharakter. in: Goethes *Philipp Hackert.* Tübingen (Goethes Werke 32, 174—178).

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* u. *J. Schulze.* Vierter Band. Dresden.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Almanach aus Rom von *F. Sickler und C. Reinhart.* Zweit. Jahrg. 1811. S. 15—21. Unterz. H. Meyer.

Kostume auf dem Königl. National-Theater zu Berlin. Ein und zwanzigster Heft. S. 94—95. Unterz. M.

Weimarische Kunstausstellung 1811. S. 699—702. Unterz. D. Direct. d. Herzogl. fr. Zeich.-Instit.

Salomon Gessner's Gouache-Gemälde von W. Kolbe radirt. Sechster und letzter Heft. S. 702—704. Unterz. M.

1812

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Nr. 67, den 2. April. Leipzig, b. Voss: *Gallerie häuslicher Denkmale. In XII Kunstblättern.* Zur geschmackvollen und zweckmässigen Verzierung der Wände eines Wohnzimmers oder Cabinets. Unterz. W. K. F.

Stil echt Meyers. Vgl. auch die Anzeige dieses Werkes im Journal d. Luxus u. d. M. 1812 S. 311—312, welche zwar nicht unterzeichnet ist, aber doch ganz an Meyer erinnert.

Nr. 120, den 16. Juni. Unter dem Strich. Berlin, auf Kosten des Vfs.: *Spiele zur Übung des Augenmasses und der Auffassung der Grundlinien, als Vorübung für den Unterricht im Zeichnen,* von *August Henke,* Zeichenlehrer in Berlin. 1811. 60 S. Text, nebst einer Kupfertafal. 8. Unterz. —y—H.

Nr. 141, den 16. Juli. Dresden, auf Kosten d. Vfs. u. Leipzig, b. Gleditsch in Comm.: *Augusteum, Dresdens antike Denkmäler enthaltend* u. s. w. 1811. Des dritten Bandes 1 stes, 2 tes, 3 tes und 4 tes Heft u. s. w. Unterz. W. K. F.

Meyer, vgl. Jen. A. L. Z. 1811, Nr. 117. 1806, Nr. 240. 1804, Nr. 18.

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* und *J. Schulze.* Fünfter Band. Dresden.

Vgl. Briefe an C. A. Böttiger, Literar. Zustände u. Zeitgen. 2, 302.

In: **Journal des Luxus und der Moden:**

Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen. S. 113 bis 121. Ohne Zeichen. Datum: Weimar am 2. Januar 1812.

Meyers Feder ist hier trotz der fehlenden Unterzeichnu unverkennbar. Es wird namentlich S. 118 dem Maler Friedri... nahegelegt, über die Lehre von Gegenständen weiter nachzudenken.

Villa des Hadrians in Oel gemalt von *M. von Rhoden* aus Cassel. S. 243—44. Ohne Zeichen.

Eine Art Nachtrag zu dem vorstehenden Bericht. Auch hier ist an Meyers Autorschaft kaum zu zweifeln.

Gallerie häuslicher Denkmale. S. 311—312. Ohn Zeichen.

Vgl. J. A. L. Z. 1812, Nr. 67.

Kunst-Miscellen. S. 592—595. Ohne Zeichen.

Der kleine Aufsatz, ganz in Meyers Art und Ausdrucksweis gehalten, erwähnt Longhis Thätigkeit als Kupferstecher u

seinen 1820 vollendeten Stich nach Rafaels Vermählung der Jungfrau. (S. u. 1820.)

Weimarische Kunst-Ausstellung vom Jahre 1812. S. 667—669. Unterz. D. Direct. d. Herzogl. fr. Zeichen-Instituts.

1813

Über die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadt-Kirche zu Weimar von *Heinrich Meyer.* Weimar, im Verlage des Landes-Industrie-Comptoirs. Fol. Titelblatt, 6 Seiten Text, 2 Tafeln.

Eine Recension des Werkes von C. Bertuch steht im Journal des Luxus u. d. M. 1813, S. 610—615. Vgl. Bertuch an Böttiger, den 8. August 1813 (ungedr.): 'Die interessante Abhandlung von H. Meyer über Luc. Cranach und sein Altargemälde in hiesiger Stadtkirche ist in Folio mit 2 Kupfertafeln fertig, und Sie sollen sie mit erster Gelegenheit erhalten. Möchten doch noch mehrere Hauptbilder der deutschen Schule so tief und gründlich beurtheilt werden'. (Mitgeteilt von H. Dr. B. Seuffert.)

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Dieser Jahrgang enthält nur einige Recensionen, die mit W. K. F. unterzeichnet sind; solche mit der Signatur —y—H. finden sich in diesem und den folgenden Jahrgängen überhaupt nicht mehr. Darüber, dass Meyer die sämtlichen nachstehend verzeichneten Recensionen dieses Jahrgangs geschrieben, lassen Gegenstände und Stil keinen Zweifel aufkommen.

Januar. Sp. 133—136. Dorpat u. Leipzig, in Commission b. Kummer: *Auszüge aus den Tagebüchern und Papieren eines Reisenden,* von *D. Carl Morgenstern,* russisch kaiserl. Hofrath u. Professor an der Universität zu Dorpat. Ersten Bandes erstes Heft. *Neapel.* Zweytes Heft. *Florenz.* 1812. Zusammen 520 S. 8.

Die Recension giebt eine kurze Inhaltsübersicht.

Mai. Sp. 289—298. Paris, b. Didot d. ält.: *Peintures de Vases antiques vulgairement appellés étrusques,* etc. *Accompagnées d'explication par A. L. Millin.*

Publiées par M. Dubois Maisonneuve. Tom. I. 1808. LXXII Kpf. u. 124 S. Text. Tom. II. 1810. LXXVIII Kpf. u. 146 S. Text. gr. Fol.

Die Rec. ist nicht sehr günstig. Namentlich werden die 'Freyheiten' getadelt, die sich der Zeichner Clener 'gegen die Originalvasengemälde erlaubt'.

Juni. Sp. 423 f. Unter dem Strich. Hamburg, b. Perthes: *Über die antike Gruppe Castor und Pollux, oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken,* von *Karl Friedrich Rumohr.* 1812. 32 S. 4.

Rec. hält die Arbeit für ganz verfehlt, namentlich, dass die eine Figur wegen ihrer 'keineswegs löblichen Proportionen' der Zeit Hadrians zugewiesen wird, tadelt Meyer und verweist den Vf. auf das Programm der Jen. A. L. Z. 1808.

November. Sp. 295 f. Unter dem Strich. München, in Comm. d. Lindauerschen Buchh.: *Versuch über die Zergliederungskunde für die Zöglinge und Liebhaber der bildenden Künste,* von *Johann Christian von Mannlich.* 1812. 9 S. Text u. 8 Kpf. in gr. Fol.

Wird gelobt.

Ergänzungsblätter Bd. 2. Sp. 69—79. 1] München und Landshut, b. Krüll: *Über das Verhältniss der bildenden Künste zu der Natur.* Eine Rede u. s. w. von *F. W. J. Schelling.* 1807. 65 S. gr. 8. 2] München: *Constitution der königl. Akademie der bildenden Künste.* 1808. 4.

In ersterer Rec. werden, da sich ein Auszug vom Ganzen schwerlich geben lasse, 'einige vorzügliche Stellen' ausgehoben, um 'die Leser ahnden zu lassen, was sie überhaupt davon erwarten dürfen'. Zum Schluss wird dem Vf. auch ein kleiner Treff gegeben, indem ihm Gelegenheit gewünscht wird, seine Anschauung von Werken alter und neuer Kunst erweitern zu können. Die zweite Recension bespricht die Einrichtung der Münchener Kunstakademie in lobender Weise.

In: **Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst.** Hg. v. C. Bertuch:

Die Kais. Gallerie zu Florenz in gestochenen Umrissen. S. 49—52. Ohne Zeichen.

Der scharfe Tadel des Textes, wie das Lob der Kupfertafeln sind ganz in Meyers Art gehalten. Doch ist seine Autorschaft nicht mit voller Sicherheit nachzuweisen.

Voyage pittoresque du Nord de l'Italie des Kön. Dän. Cammerherrn Neergaard. S. 423 f. Unterz. M. Datum: W. d. 2. Mai 1813.

An Meyers Autorschaft ist kaum zu zweifeln. Dagegen kann die Besprechung der Fortsetzung des Werks, die mit der Anzeige mehrerer Kupferwerke, welche in Paris erschienen, zusammengenommen ist und das Datum: Paris im August 1813 trägt, trotz des Zeichens M. nicht wohl von Meyer sein; denn dass dieser im Sommer 1813 Paris besucht hätte, ist sonst nicht bekannt. Entweder ist also die Unterzeichnung irrig, oder muss sie anders ergänzt werden.

Kleine Kunst-Miscellen. S. 620—622. Ohne Zeichen.

Trägt ganz Meyers Gepräge. Vgl. den vorigen Jahrgang des Journals.

1814

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Nr. 235, December. Sp. 441—447. *Neue Kupferstiche aus Rom.* Unterz. W. K. F.

A. Blätter nach Statuen in Marmor, Gipsmodellen und gezeichneten Entwürfen des berühmten Bildhauers Antonio Canova. (Im Ganzen 23 Blatt.) B. Die mit Arabesken gezierten Pilaster in den Loggen, und einige von den Wandgemälden Rafaels in den Stanzen. C. Landschaften, nach den beiden Poussins, von Gmelin gestochen. Unbestreitbar von Meyer.

In: **Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst:**

Bemerkungen auf einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahr 1813 und 1814. Erster Brief S. 596—604. Zweiter Brief 654—659. Ersterer unterz. M.

Die verheissene Fortsetzung ist nicht erfolgt. Die 'Bemerkungen' sind die weitere Ausführung eines langen Briefes an C. A. Böttiger vom 19. Juni 1814, veröffentlicht in: Literarische Zustände und Zeitgenossen Bd. 2 S. 302—306, und enthalten interessante Schilderungen.

1815

Seit Goethe sich mit dem Plane trug die Italienische Reise als Fortsetzung von Dichtung und Wahrheit zu bearbeiten, ein Beginnen, das in seiner Art zugleich als weiterer Beitrag zu dem ursprünglich in Gemeinschaft mit Meyer beabsichtigten Werk über Italien, bezw. als Ersatz dafür betrachtet werden kann, fand er auch hiebei an Meyer sowohl eine wesentliche Stütze seines Gedächtnisses, als auch einen unentbehrlichen Mitarbeiter. So schreibt er an Eichstädt am 29. Januar 1815: 'Ich rette mich in eine Epoche, von der mir die entschiedensten Documente übrig sind: Tagebücher, Briefe, kleine Aufsätze, unendliche Skizzen von mir und Andern, und zu diesem allen die Gegenwart und Theilnahme eines vortrefflichen Reise- und Lebensgefährten, des Hofrath Meyers.' Und an Zelter um dieselbe Zeit: 'Ich habe glücklicherweise noch Tagebücher, Briefe, Bemerkungen und allerley Papiere daher, so dass ich zugleich völlig wahrhaft und ein anmuthiges Mährchen schreiben kann. Hierzu hilft mir denn höchlich Meyer's Theilnahme, da dieser mich ankommen und abreisen gesehen, auch die ganze Zeit, die ich in Neapel und Sicilien zubrachte, in Rom blieb. Hätte ich diese Papiere und diesen Freund nicht, so dürft' ich diese Arbeit gar nicht unternehmen.' (Briefw. 2, 181 f.) Unter den Beiträgen Meyers ist mit namentlicher Angabe der Aufsatz:

Vortheile der Fackelbeleuchtung in: Goethes Werke 24, 441—443.

in die Italienische Reise aufgenommen, und zwar in den zweiten römischen Aufenthalt (November, Bericht). Aus dem Zusammenhang geht hervor, dass dieser Aufsatz schon, ehe Goethe an die Bearbeitung ging, sich unter seinen Papieren befand. Aus den Einleitungsworten Meyers selbst, die jedenfalls erst geschrieben wurden, als er den Aufsatz Goethe zur Verfügung stellte, lässt sich über die

Abfassungszeit desselben nichts entnehmen. Ohne Zweifel hat ihn Meyer schon in Italien niedergeschrieben.

Andere Anzeichen seiner Teilnahme an Goethes Werk weist L. Geiger nach in Goethe-Jahrb. 5, 307 f.; sie beziehen sich sämtlich auf den zweiten römischen Aufenthalt. Auf Anfrage Goethes vom 20. August 1829 erteilte Meyer sofort die gewünschte Auskunft. Die Anfrage lautete: '1. Wie hiess der Palast in Neapel, in dessen Hof die Statue stand, die uns nachher angeboten wurde? es war auch daselbst ein colossaler Pferdekopf aus Bronze zu sehen. 2. In welchen Zimmern und in welcher Gesellschaft steht sie jetzt im Vatikan? 3. In welche Epoche des Alterthums kann man sie wahrscheinlich rechnen?' Daraus ergeben sich die Beiträge Meyers in dem betr. Passus der Ital. Reise: Bericht aus Rom, April 1788 von selbst. Sie stehen in den Werken 24, 505 unten und 508 erster Abschnitt. Goethe dankte ihm am folgenden Tage mit den Worten: 'Nachdem ich, mein Werthester, Ihre Beiträge in mein Concept eingeschaltet, schick' ich nunmehr das Ganze mit der Bitte, es durchzusehn. Sie erinnern sich solcher Dinge genauer als ich und finden wohl noch irgend einen bedeutenden Zug, der das Ganze noch mehr characterisirt und bedeutender macht. Leider musste ich die erste Hälfte dieses Bandes abschicken, ohne über Einiges gleicherweise Ihres Rathes geniessen zu können.' Vom 21. u. 22. August 1829 werden gleichfalls zwei Briefe Goethes an Meyer mit Anfragen bezw. Bitten um Berichtigung mitgeteilt, die sich auf das 'Raphaelische Bild auf der Akademie St. Luka', auf die 'Erzählung von einem Römisch-Falkischen Institut' (= Waisenhaus), die 'Erwähnung der Wallfahrten zu den sieben Hauptkirchen', von denen drei Goethe noch fehlen, und auf 'die Largition in Villa Massimi' richten. Letztere drei Punkte sind in dem Bericht vom März 1788 behandelt, Werke 24, 487. Die Verwandlung von 'Massimi' in 'Mattei' ist nach Geiger wohl eine der Berichtigungen Meyers. Die Beschreibung

des Bilds von Rafael auf der Akademie von St. Luka, von dem Goethe 'kaum eine Spur im Gedächtniss hatte'. — also ein Beitrag Meyers, steht im Bericht vom April 1788 (Werke 24, 505). Auch in der Korrespondenz vom 8. März 1788 erwähnt Goethe das Bild, aber ganz kurz.

In demselben Jahre muss auch Meyers Geschichte der bildenden Künste bereits ziemlich fortgeschritten gewesen sein, s. Goethes Brief an Zelter vom Mai 1815 (Briefwechsel 2, 182) und unten 1824. Goethe äussert sich hier sehr lobend über dieses Werk, sowie über die Arbeit Meyers an den Werken Winckelmanns, von denen in diesem Jahre der sechste Band erschien:

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* u. *J. Schulze.* Sechster Band mit 8 Kupfern. Dresden (Vorrede datirt: Weimar und Hanau, 22. März 1815).

In: **Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung:**

Ergänzungsblätter Bd. 2. Nr. 78 und 79. Göttingen, b. Röwer: *Geschichte der zeichnenden Künste, von ihrer Wiederauflebung bis auf die neuesten Zeiten,* von *J. D. Fiorillo. Zweyter Band,* die Geschichte der venetianischen, lombardischen und der übrigen italiänischen Schulen enthaltend. 1801. XVI und 946 S. *Dritter Band,* die Geschichte der Malerey in Frankreich enthaltend. 1805. 634 S. *Vierter Band,* die Geschichte der Malerey in Spanien enthaltend. 1806. X u. 470 S. *Fünfter Band,* die Geschichte der Malerey in Grossbritannien enthaltend. 1808 und 910 S. 8. Unterzeichnet W. K. F.

Sprachen nicht schon Gegenstand und Behandlungsweise für Meyer als Verfasser, so würde seine Autorschaft zur unzweifelhaften Gewissheit werden durch die genauen Angaben, die er über römische Kunstverhältnisse zu machen weiss Sp. 245 f. Die einleitenden Worte erbringen zugleich den Beweis, dass die Kritik des ersten Bandes in der (alten Jenaischen) A. L. Z. 1799 Nr. 2 und 3 gleichfalls von Meyer ist; s. o.

Nr. 209, November. Hannover, b. d. Brüdern Hahn: *Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland*

und den vereinigten Niederlanden, von *J. D. Fiorillo.* Erster Band. 1815. XIV u. 503 S. 8. Unterz. W. K. F.

Dieses Werk schliesst sich dem vorstehend besprochenen als eine Art Fortsetzung an. Recensent weist auf seine vorstehende und die Besprechung des ersten Bandes des ganzen Werks hin und ist zweifellos Meyer. Man erkennt ihn im Einzelnen an den genauen Angaben über den Dom zu Zürich. Auch über das Ulmer Münster, das er bei seiner Reise in die Schweiz 1813 (s. Brief an Böttiger vom 19. Juni 1814[1]) und Journal für Luxus u. s. w. 1814) besuchte, weiss er genauen Bescheid. Endlich verrät ihn seine Stellung zur altdeutschen Malerei S. 237; das Lob der Anbetung der Könige aus der Kölner Malerschule, welche Verfasser der Rafaelischen Madonna in Dresden an die Seite setzt, wird von ihm natürlich sehr übertrieben gefunden.

Ebenda. Unter dem Strich. Ohne Angabe des Druckorts: *Über die dresdner Antikengallerie:* ein Vortrag gehalten im Vorsaale derselben den 31. August 1814 von *C. A. Böttiger* u. s. w. Mit einer Titelvignette. 23 S. 4. Unterz. W. K. F.

Die Wärme, mit der dieser Vortrag gelobt wird, spricht besonders für Meyer.

1817

Winckelmanns Werke. Herausgegeben von *H. Meyer* und *J. Schulze.* Siebenter Band. Dresden. (Vorrede datiert: Weimar und Koblenz, den 29. Dec. 1816.)

Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in Griechenland, nach der zweiten englischen Ausgabe bearbeitet. Mit einer Vorrede von C. A. Böttiger und *Bemerkungen der Weimarischen Kunstfreunde.* Nebst einem Kupfer. Leipzig und Altenburg, F. A. Brockhaus. 8.

Dass unter den Weimarischen Kunstfreunden hier nur Meyer allein verstanden ist, ergiebt sich aus Goethes Brief an ihn, vom 23. März 1817, wo er ihn um Zusendung des Heftes bittet, in welchem er seine Gedanken über die Denkschrift geäussert

[1]) In dem genannten Brief schreibt er an Böttiger: 'Ob zu Ulm Kunstmerkwürdigkeiten vorhanden sind, ist mir unbekannt; ich habe blos die in ihrer Art sehr hübsche gothische Domkirche gesehen und ein paar Gemählde der alten deutschen Schule auf den Altären derselben'. Von Zürich sagt er u. a.: 'Die Hauptkirche ist ein merkwürdiges Denkmal der Baukunst aus karl des Grossen Zeit (?)'.

habe. S. darüber Tag- und Jahreshefte 1817, Abs. 937. Der 'Nachträge der W. K. F.' sind es im ganzen vier: 1) zu Hamiltons Denkschrift. S. 62—67; 2) zu den zwei Briefen des Herrn Benjamin West an Lord Elgin. S. 67—70; 3) zu Millin's Beschreibung eines Basreliefs vom Parthenon. S. 71—72; 4) zu Visconti's Schreiben an einen Engländer. S. 72—76. Von besonderem Interesse sind die Bemerkungen zu den zwei Briefen des Malers B. West, indem sie am besten den Vorwurf widerlegen, der den W. K. F. so häufig gemacht wurde, dass sie die Gesetze der Plastik auf die Malerei übertragen. Meyers Aeusserung über diesen Punkt ist zu wichtig, als dass wir sie beiseite lassen könnten. Sie lautet [S. 69]: 'Das Uebersetzen plastischer Werke in Mahlerey ist wegen der Verschiedenheit beider Kunstzweige gewiss eine der allermisslichsten Unternehmungen, denn der Bildhauer wählt sich andere Gegenstände zum Bearbeiten als der Mahler, und wenn beide den gleichen Vorwurf auszuführen haben, so denken sie sich doch denselben nach den verschiedenen Zwecken ihrer Kunst auf verschiedene Weise. Ist der Mahler, der sich vorsetzt, plastische Arbeiten zu benutzen, ein blosser Plünderer und copirt ohne weiteres Basrelief-Figuren oder Statuen in seine Werke hinein, so wird er, je ernstlicher er es meint, desto grössere Schwierigkeit finden, dem Steifen, Steinernen zu entgehen, und, je vollkommnere antike Modelle er vor sich hat, desto kläglicher werden die eignen Zuthaten abstechen. Herr West beruft sich wegen seines Verfahrens auf das Beispiel Rafaels und der berühmtesten italiänischen Meister, allein vom Rafael ist uns wenigstens kein aus antiken Bruchstücken von Statuen und erhobenen Werken zusammengeflicktes Bild erinnerlich, und bemerkt man zuweilen, dass er an die oder jene Antike gedacht, so hat er solche mehr dem Geist als der Form nach sich zugeeignet, und erscheint weniger der Nachahmer als Kunst- und Geistesverwandter der Alten. Andrea del Sarto nahm in der Aufopferung Isaac's einigermassen den Laokoon und den ältern Sohn desselben zum Muster, aber wir besitzen unstreitig manches erfreulichere Gemälde von ihm. Domenichino pflegte in Figuren alter Män- [70] ner die Formen des Laokoon nachzuahmen, hat aber unendliche Vorsicht gebraucht, das Statuenhafte zu vermeiden. In unsern Tagen ist Mengs der berühmteste Mahler gewesen, der in seine Werke Formen der antiken Marmore mit grosser Sorgfalt übertrug, und man kann an seinem Beispiel sowohl das Gute als Nachtheilige, was aus solchem Verfahren entsteht, bemerken. Wo es ihm recht glückte, wie z. B. in den Genien des Manuscripten-Zimmers der vaticanischen Bibliothek, da ist er, die

unbedeutenden Köpfe ausgenommen, bewundernswürdig; wo es ihm missgeglückt, wie z. B. im Gemälde von der Befreiung der Andromeda durch den Perseus und in einigen Theilen des grossen Altarblatts zu Dresden, fast unerträglich. Doch Herr West scheint es bei seiner Verarbeitung der Bruchstücke alter griechischer Bildwerke zu Gemälden weit minder ernstlich gemeint zu haben, als etwa Mengs, und sich hauptsächlich nur die Erfindung der einzelnen Figuren und Gruppen haben ersparen [zu] wollen. Dieses dünkt uns gar keine löbliche Kunstart, ein äusserst böses Exempel, so er den Kunstjüngern in England gegeben. Wir haben die Anmassung gar nicht, zu glauben, dass diese unsere Bemerkungen dort überm Meere je bekannt oder gelesen werden, und also wäre der nächste Rath gewesen, zu dem, was Hr. West gemahlt oder geschrieben, stille zu schweigen; aber unsere werthen deutschen Künstler, schätzbare Freunde und Genossen, empfänglich, wie die ganze Nation, für alles Ausländische, könnten sich leicht von Herrn West bethören lassen, seine bequeme, aller wahren Kunst den Tod dräuende, Weise nachzuahmen.' Eines Kommentars bedürfen diese Worte nicht. Wenn ein Altheidnischgesinnter, ein Kunstkritiker, dem man so gern einseitige Bevorzugung des hellenischen Kunstideals zum Vorwurf macht, so sprechen kann und namentlich über Mengs so urteilt, so beweist das zur Genüge einen sehr vorurteilsfreien Standpunkt und eine Anschauungsweise, die sich der Grenzen zwischen Malerei und Bildhauerkunst sehr wohl bewusst ist.

Mit diesem Jahre beginnt auch Meyers Mitwirkung an Goethes 1816 neu gegründeter eigener Zeitschrift: Über Kunst und Alterthum. Zunächst trug der Titel der Zeitschrift noch den Beisatz: 'in den Rhein und Mayn Gegenden', aber gleich im zweiten Hefte 1817 finden wir einen Beitrag von Meyer, der von ganz allgemeiner Bedeutung ist; schon im Gesamttitel für den ersten Band liess daher Goethe jenen Beisatz weg. Es ist wohl zu bemerken, dass Goethe auf dem Titel sich nicht als Herausgeber, sondern als Verfasser nennt. Der erste nicht von ihm selbst herrührende Aufsatz, im zweiten Heft S. 5—62, ist daher mit einer Chiffre versehen, welche offenbar besagen soll, dass ein anderer als Goethe den Aufsatz verfasst hat. Es ist die Chiffre W. K. F., welche also hier und überall, wo sie in Kunst und Alterthum vorkommt — es ist dies überhaupt selten —

gerade Goethe ausschliesst, und nur Meyer bezeichnet; so z. B. unter III 1, 120—182: Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien, wo über Meyers Autorschaft gar kein Zweifel obwaltet, und welche Goethe selbst in den Tag- u. Jahresheften 1821, Abs. 1096: einen 'Aufsatz des Weimarischen Kunstfreundes für Berlin, Kunstschulen und Akademien betreffend' nennt. In der Regel aber tragen Meyers Beiträge in Kunst und Alterthum gar kein besonderes Zeichen. Wir wissen nur, dass in dieser Zeitschrift die litterarisch-poëtisch-ethische Abteilung von Goethe, die künstlerische in der Regel, doch nicht ausschliesslich, von Meyer mit Beiträgen versehen wurde. Aber auch was Meyer beisteuerte, war in Goethes Sinne gehalten, Anzeigen und Recensionen gewöhnlich erst nach vorgängiger Besprechung mit Goethe verfasst und von diesem einer redaktionellen Durchsicht unterzogen, zuweilen durch andere Ordnung und Einfügung von vermittelnden Übergängen zu grösseren Gruppen zusammengefasst. Die Stileigentümlichkeiten Meyers sind noch dieselben wie in seinen früheren Arbeiten, so dass auch in Kunst und Alterthum die Anhaltspunkte für Bestimmung von Meyers und Goethes geistigem Eigentum im wesentlichen dieselben sind.

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Neu-deutsche religios-patriotische Kunst I 2, 5—62. Unterz. W. K. F. Neudr. Nr. 7.

Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neudeutsche u. s. w. I 2, 133—162. Neudr. Nr. 7.

Warum dieser Aufsatz in die Sammlung aufgenommen wurde, haben wir schon oben genügend begründet. Die Anmerkungen enthalten teils kurze Nachrichten über die Lebenszeit der zahlreichen in dem Aufsatz erwähnten Künstler, die man heutzutage zwar in jedem Künstler- und Konversationslexikon fin kann, die wir aber doch neu abzudrucken, bez. zu ergi für notwendig gehalten haben, da sie manches Eigena über die betreffenden Künstler enthalten, teils 'Origin.. belege', welche 'wörtlich jene Maximen in sich fassen sollen, welche mit einer theils zeitgemässen, theils zufälligen Kunst-

richtung zusammentreffend und vorgefasste Neigungen begünstigend, eine so grosse Wirkung gethan haben, dass bis auf den heutigen Tag, alles was kunstgemäss vernünftig ausgesprochen werden kann, wenig Eingang findet.'

Aus verschiedenen Fächern Bemerkenswerthes I 2, 163—216.

a) Kupferstiche S. 165—178. Unzweifelhaft von Meyer. 1) Über F. Müllers Stich der Madonna von S. Sisto. 2) Drei Stiche von F. Gmelin. 3) Der Morgen, nach Klengel gestochen von Darnstedt. 4) Angebliches Rafaelbildniss in München, gest. von C. Barth. — b) Gemälde. 1) S. 178—180. Beschreibung des dem zweiten Heft beigegebenen Bildes des hl. Rochus in der Capelle über Bingen, gestiftet im Jahr 1814. Obwohl sich diese Beschreibung in Goethes Werken nicht findet, scheint sie doch nach dem Stil von Goethe herzurühren. 2) S. 181—182. Blumengemälde von J. Steiner. Hier scheint Goethe die einleitenden Worte, Meyer die Beurteilung geschrieben zu haben. — c) Geschnittener Stein. S. 182 f. Wahrscheinlich von Meyer. — d) Alt-Deutsche Baukunst. S. 184—216. Von Boisserée und Goethe, s. Werke 28, 363 ff.

Skizzen zu Casti's Fabelgedicht: die redenden Thiere I 3, 70—80.

Der Abschnitt über Paul Potter S. 78 f. ist nach Geiger Goethe-Jahrb. 5, 301 von Meyer.

In: **Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode:**

Ueber die Bronze-Pferde von Venedig S. 25—38. Ohne Zeichen.

Ein direkter Beweis, dass Meyer Verfasser dieses Aufsatzes sei, liegt nicht vor. Aus dem Stil lässt sich nichts schliessen. Im Allgemeinen könnte man den Aufsatz wohl für eine Studie Meyers zu seiner Kunstgeschichte halten, da die eine der hier besprochenen Schriften, die von A. Mustoxidi, auch in der Kunstgeschichte 2, 121 citiert wird, und die Resultate von dessen Untersuchung von Meyer acceptiert sind. Da die Besprechung eines der venetianischen Pferdeköpfe in Kunst und Alterthum II 2, 88 ff. nachweislich von Goethe ist, der sich zuvor mit Meyer darüber eingehend unterredet hatte (s. u. 1820), so ergiebt sich hieraus jedenfalls so viel, dass Meyer mit dem Gegenstand schon näher bekannt war. Die Möglichkeit ist also nicht ausgeschlossen, dass er der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes ist.

1818

In: **Über Kunst und Alterthum:**

1] *Das Eleusische Fest.* Schillers Dichtung bildlich dargestellt von *J. M. Wagner,* gest. von *F. Ruscheweyh.* — 2] *Der Rheinlauf* von *G. Primavesi* II 1, 162—172.

Bei diesen beiden Besprechungen lässt sich zwar der Verfasser nicht nachweisen; subjektivem Eindrucke nach sind sie aber von Meyer. Vgl. J. A. L. Z. 1808, Nr. 94.

Graf Tolstoy II 1, 177—181.

Goethe erwähnt die Reliefmedaillons von Graf Tolstoy in den Tag- und Jahresheften 1818, Abs. 978. W. v. Biedermann scheint nach dieser Äusserung Goethe für den Verfasser der Beschreibung derselben in unserer Stelle zu halten. Die Art der Beurteilung aber scheint eher auf Meyer hinzudeuten; die Fortsetzung der Serie wird in Kunst u. Alterth. II 3, 187 besprochen, und diese Besprechung kann kaum von einem andern als von Goethe verfasst sein. Wenn aber vorliegende Beschreibung von Goethe ist, so haben sich jedenfalls die Freunde in die Arbeit so geteilt, dass Goethe den beschreibenden, Meyer den beurteilenden Teil besorgte, und Goethe das Ganze zusammenarbeitete.

(Ausgrabungen II 1, 182—192.)

Jedenfalls vorwiegend von Goethe. Der Stil und namentlich auch in den letzten Partieen das Vorwiegen des naturwissenschaftlichen Interesses deutet auf ihn. Die Nachrichten über Velleja scheinen von Meyer zu sein, s. folg. Bd.

In: **Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode:**

Kunst. Anzeige einer *Galleria teatrale* von Giovanni Ricordi in Mailand S. 612—613. Unterz. M.

1820

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Mannigfaltige Kunstanzeigen und Urtheile II 2, 5—98.

1) Rossini, neuste Ausgrabungen in Rom. 2) Velejas Alterthümer durch Antolini. 3) Weibliches Bildniss, nach Raphael. Angeblich die Fornarina, in der Tribuna der florentinischen Gallerie. Treffende Bemerkungen über das Original und den Stich. 4) Maria mit dem Kinde, nach Raphael. 5) Charitas, nach Corregio von Grandi. 6) Spanische Gemälde, nach Raphael. Die Fortsetzung des hier besprochenen Rafael-Werks wird

in Kunst u. Alterth. II 3, 154—158 erwähnt. Der Titel lautet: Suite d'études calquées et dessinées d'après Cinq Tableaux de Rafael accompagnées de Gravures de ces Tableaux, et de notices historiques et critiques composées par M. F. B. Emeric David, membre de l'institut de France. Die beiden Besprechungen sind reich an feinen Bemerkungen, die sich jedoch mehr auf die Reproduktion, als auf die Originale beziehen. 7) Französische Kupfer zu einer neuen Prachtausgabe von Camoen's Lusiade. Dirigirt von Gerard. 8) Landschaften von Thienon. Französischer Steindruck. 9) Des Grafen von Forbin Reise nach der Levante. 10) Kupfer zu Zwingli's Lebensbeschreibung. 11) Medaillen zu dessen Andenken. 12) Mailänder Schaumünzen. 13) Pariser Schaumünze auf Luthern. 14) Schaumünze auf Blücher. 15) Neues Taschenbuch, Nürnberg. 16) Ansichten von Frankfurt und der Umgegend. Text von Anton Kirchner. 17) Ansichten von Berlin und der Umgegend. 18) Scenen aus Goethes Jugend-Jahren, nach Anleitung von Dichtung und Wahrheit. Von den Gebrüdern Henschel. 19) Ifflands Darstellungen. Von denselben[1]). 20) Cölner Domriss durch Moller. 21) Friedrich Barbarossas Pallast zu Gelnhausen von Hundeshagen. 22) Deutsche Alterthümer um Wiesbaden von Dorow. 23) Deutsche Alterthümer um Braunfels von Schaum. 24) Vergleichung zweier antiken Pferdeköpfe. Diese Stücke rühren bis auf das letzte sämtlich von Meyer her. Doch hat L. Geiger (Goethe-Jahrb. 5, 299 ff.) gezeigt, welchen Anteil Goethe daran hat. In den Briefen vom Herbst 1819 spreche dieser von denselben mehrfach mit grosser Anerkennung. Vom 1. Oktober teilt Geiger einen Brief Goethes mit, worin dieser Meyer auffordert Folgendes nach Jena mitzubringen: '1. Ihre kurzen Kunstnachrichten wünschte herüber. Wir können das Mst. gleich zum Druck befördern, indem wir das 5. Heft (= II 2) damit anfingen. 2. Haben Sie vielleicht schon die Scenen aus meinem Leben und Ifflands Darstellungen berührt? Sie verdienten wohl ein freundlich Wort. 3. Die Pariser Medaille Luthers. Blücher . . . (das folgende Wort unleserlich). 4. Die Pferdeköpfe wünschte auch zu besprechen, obgleich Renner[2]) auswärts ist'. Meyer kam, und Goethe schrieb ihm am 5. Oktober wieder: 'Mit vielem Dank; mein

[1]) In der Übersicht S. 8 sind diese beiden Nummern irrtümlich vertauscht. In unserem Text ist die richtige Ordnung nach S. 73 f. hergestellt.

[2]) Zu Renner setzt Geiger ein Fragezeichen. Der Mann ist aber hier ganz an seinem Platze; es ist der Professor an der Veterinärschule zu Jena, dem Goethe zuweilen die Ankunft einzelner Stücke für die zur Tierarznei-

trefflichster Freund, für Ihren neulichen Besuch, vermelde im Gefolge unserer Abrede, dass ich die kleinen Kunstnotizen und Urtheile nochmals durchgesehen und probat gefunden habe; ich könnte, weil sie schon zahlreich sind, ihnen sogar durch eine gewisse Stellung Bezug auf einander und Folge geben. Was Sie mir sagen, wird eingeschaltet und dann soll der Druck sogleich beginnen. Um eins habe ich noch bitten wollen, um ein paar freundliche Worte über die Mailänder Medaillen im künstlerischen Sinn; über die Veranlassung werde ich auch das Nothwendige und Geschichtliche hinzufügen ... (ist nicht geschehen). Unsere Unterhaltung über die Pferdeköpfe schwebt mir noch immer vor; sie sollten neben den Kolossalköpfen stehen und man würde Wunder erblicken'. Mit Recht schliesst Geiger aus diesen Worten, 'dass die Anordnung der Artikel und wohl auch einige überleitende Worte von Goethe herrühren, so die Worte S. 53, welche die Betrachtung der Medaille Zwinglis an die einiger den Schweizer Reformator darstellender Kupferstiche anknüpfen, oder S. 62 die Worte, welche von den Mailänder zu den Pariser Schaumünzen überleiten'. Wenn Geiger für den letzten Artikel 'Vergleichung zweier antiken Pferdeköpfe' S. 88—98 einen bedeutenderen Anteil Goethes annehmen will, so legt sich dies schon durch den Ausdruck seines Briefs vom 1. Oktober nahe, dass er die Pferdeköpfe[1]) zu besprechen wünschte; aus dem zweiten Brief lässt sich für die Frage gar nichts ententnehmen, als dass er sich das, was Meyer über die Köpfe geäussert, wohl gemerkt hat. Der Stil des fraglichen Artikels aber scheint zwar zunächst für Meyer zu sprechen, doch ist derselbe hier derart, dass man stellenweise mehr an Goethe erinnert wird. Die Abgüsse, von denen S. 92 die Rede ist, müssen in Jena gewesen sein; dort weilte Goethe damals, dort wollte er sie trotz Renners Abwesenheit besprechen. Er bat Meyer herüber, und offenbar angesichts der Abgüsse führten die Freunde nun ihre Unterhaltung über dieselben. Der Verfasser des Artikels aber schreibt S. 92: 'Wir geniessen des Vortheils in unserer Nähe von den beyden Pferdeköpfen sehr frische Gypsabgüsse zu haben'; und S. 95 sagt er, dass sie, die Verfasser, den Kopf des venetianischen Pferdes vor Augen haben, woraus sich entnehmen lässt, dass er dies in Jena schreibt, dass also Goethe, nicht Meyer der Verfasser ist. Ein äusseres Zeichen, dass irgendwo eine andere Hand

schule gehörige Sammlung selbst anzeigte, und den er hier über die Pferdeköpfe hören möchte.

[1]) Über diese Pferdeköpfe vgl. Tag- u. Jahreshefte 1818, Abs. 978. Goethe an Meyer 28. Oktober 1817, an Renner 22. Dezember 1818. Journal für Literatur, Kunst u. s. w. 1817 S. 25, oben S. CXXXIII.

einsetzt, findet sich innerhalb dieses Artikels nicht; während sonst in solchem Fall Goethe gewöhnlich durch einen Strich diesen Umstand andeutet, z. B. Kunst und Alterth. I 2, 194 und in vorliegenden Kunstnotizen S. 77 (s. u. am Schluss dieses Abschnittes). Nach allem diesem kann ich nur Goethe für den alleinigen Verfasser des letzten Artikels halten, in der Art, dass er, in Ermanglung der Besprechung mit Professor Renner, seinen Freund Meyer über diese Köpfe vernahm, ('unsre Unterhaltung schwebt mir noch immer vor'), und dass die Termini und Epitheta, die uns in dem Aufsatz (mehr als der Satzbau) an Meyer erinnern, Reminiscenzen jener Unterhaltung mit Meyer sind. Für diese Auffassung spricht auch ein äusserer Umstand. Sämtliche 24 Nummern sind meist nur durch einen Strich von einander getrennt, die Nummer 24 aber beginnt eine neue Seite, obwohl die vorhergehende Seite kaum halb verwendet ist; dies ist in analogen Fällen z. B. S. 20, S. 42 nicht so. Offenbar wollte Goethe dadurch in seiner Art bemerklich machen, dass hier ein anderer Verfasser spreche, s. unten II 3, 138. Überdies werden in den späteren Briefen über diesen Teil von Kunst und Alterthum die Pferdeköpfe Meyer gegenüber nicht mehr erwähnt, was immerhin bei der Wichtigkeit, die Goethe ihnen beilegt, auffallend wäre, wenn er nicht selbst den Aufsatz verfasst hätte. Endlich nennt C. A. Böttiger, der bei seinen nahen Beziehungen zu Meyer den wahren Sachverhalt kennen konnte, in den Kl. Schr. 2, 165, Goethe als Verfasser und citiert zugleich noch S. 167 eine Stelle aus Goethes Morphologie II 1, 60 ff. (Werke 34, 118), wo sich dieser in ganz ähnlicher Weise über die Köpfe ausspricht wie in unserer Stelle. Meyer dagegen in seiner Kunstgeschichte 1, 285 und 2, Anm. 301 äussert sich über den Stil gar nicht. Auch in Nr. 20 'Cölner Domriss durch Moller' ist nur S. 75—77 von Meyer, der durch einen Strich getrennte Zusatz S. 78—80 von Goethe. Dies hat L. Geiger (a. a. O.) aus zwei Briefen Goethes an Meyer vom 18. und 26. Oktober 1819 erwiesen, wo Goethe schreibt: 'Den Punkt wegen des ausgemalten Domrisses habe ehrenhalber etwas erweitert, glaube aber nicht, dass ich aus dem Verantwortlichen herausgegangen bin'.

Bildende Kunst II 3, 97—190.

Iliadis Fragmenta antiquissima cum picturis etc. Editore Angelo Majo. Mediolani MDCCCXIX. Gr. Folio. S. 99—116. Von Meyer. 'Der Mailändische Codex der Ilias, obgleich aus späterer Zeit, war für die Kunstbetrachtungen von grossem Belang, indem offenbar ältere herrliche Kunstwerke darin nachgebildet und deren Andenken dadurch für uns erhalten worden': Goethe Tag- u. Jahreshefte 1820, Abs. 1018. In der Anmerkung nennt W. v. Bieder-

mann Meyer als Verfasser. II. Theater-Malerey S. 117—131. In die Arbeit scheint sich Goethe mit Meyer geteilt zu haben, doch überwiegt Meyers Anteil. III. Transparent-Gemälde S. 132—141. W. v. Biedermann schreibt den ganzen Aufsatz Goethe zu (Werke 27, 524). Goethe selbst aber spricht sich in den Tag- und Jahresheften 1820 Abs. 1015 über die Vorführung dieser Transparent-Gemälde nicht eben lobend aus, während in unserem Aufsatz, der nicht bloss durch einen Strich S. 138, sondern auch durch die Verschiedenheit der Auffassung deutlich in zwei Abschnitte zerfällt, im ersten Abschnitt diesen transparenten Schweizerlandschaften, welche König von Schaffhausen in Weimar zeigte, vollste Anerkennung gezollt wird: dies und der Stil des ersten Abschnittes lassen hier Meyer als Verfasser erkennen. Nach dem Strich aber im zweiten Abschnitt S. 138—141, wo deutlich ein anderer Autor einsetzt, spricht unverkennbar der Verfasser der Farbenlehre. Der Strich aber kommt wieder der aus dem Stil und der Auffassung geschöpften Erkenntnis bestätigend zu Hilfe. S. 141, wo noch einmal ein durch einen Strich getrennter Absatz kommt, ist offenbar ein bei der letzten Redaktion noch gemachter Zusatz Goethes. IV. Drey singende Engel, Halbfiguren in Oelfarben gemalt von Herrn Ruhl in Cassel. S. 142—153. Von Meyer. V. Suite d'études calquées et dessinées d'après Cinq Tableaux de Rafael etc. S. 154—158 (vgl. S. CXXXIV f.). Von Meyer. VI. Ohne Überschrift S. 159—169; auf dem Umschlag Überschrift: 'Kunstgegenstände'. Entschieden ganz von Goethe. S. 159—165 steht in Goethes Werke 28, 334—336; L. Geiger im Goethe-Jahrb. 5, 303 nimmt mit vollem Recht auch den Rest bis S. 169 für Goethe in Anspruch, wo von einer Arbeit der Diana Ghisi nach Giulio Romano die Rede ist, die statt auf Sokrates und Aspasia auf Petrus und des Hohenpriesters Magd gedeutet wird. VII. Ohne Überschrift S. 170, 'Gerne gedenken wir noch einer wenig bekannten Ansicht der Stadt Cölln am Rhein'. Schon der Eingang, und so das Ganze spricht laut für Goethe. Ebenso ist: VIII. Ohne Überschrift S. 171—172: Zwei Bilder von Hofrat Carus in Dresden, zweifellos von Goethe. IX. Ohne Überschrift, S. 173—179: Gegenden in der Aeneide, 26 bis 30 Prospecte von verschiedenen Künstlern, gestochen von W. F. Gmelin, Beigabe zu e Prachtausgabe der Aeneis-Übersetzung von Annibal Caro, veranstaltet durch die Herzogin von Devonshire. W. von Biedermann in Goethes Werken 27, 524, Abs. 1013 spricht sich über den Verfasser dieses Aufsatzes nicht deutlich aus, scheint aber Goethe als solchen anzusehen. Nach den tadelnden

Worten, die dieser in den Tag- u. Jahresheften 1820 Abs. 1013 über das Unternehmen ausspricht, kann die lobende Besprechung der von Gmelin eingesandten neun Probedrücke unmöglich von ihm sein. Wohl aber hat Goethe den Abschnitt S. 174 von: 'Wenn man wohl thut — auf eine so erfreuliche Weise befreunden wollen' in Meyers Arbeit eingefügt. Dieser Passus enthält ganz in goethischem Tone ein sehr bedingtes Lob dieser Darstellungen, das fast wie Ironie klingt. L. Geiger hat im Goethe-Jahrb. 5, 303 einen Brief Goethes an Meyer mitgeteilt, worin derselbe am 6. Juni 1820 schreibt: 'Sie erhalten hierbei, mein lieber Freund, die zurückgelassenen Pappen, ich habe die Abschrift Ihres löblichen Aufsatzes hineingelegt. Ausser wenigen hier und da veränderten Worten, wünscht' ich, dass Sie mir einen Zusatz erlaubten, den ich an Ihr Manuscript mit rother Tinte beigeschrieben habe; diese Stelle gibt sodann einen Text, über welchen viel zu commentiren ist.' L. Geiger bezieht, wenn ich recht verstehe, diesen Brief auf den grössern Aufsatz Meyers in Bd. III, Hft. 1: Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin, wo S. 159 ff. Goethes Randbemerkung sein soll; abgesehen davon, dass dieser Passus für eine Randbemerkung viel zu lang ist, kann von einer Beziehung auf diesen grösseren Aufsatz schon darum gar keine Rede sein, weil derselbe erst durch den Besuch Meyers in Berlin im Oktober veranlasst wurde, während unser Brief vom 6. Juni datiert ist. Auch finden die zurückgelassenen 'Pappen' in diesem Brief ihre ganz natürliche Erklärung, wenn wir in dem 'löblichen Aufsatz' Meyers Besprechung der 'Gegenden in der Aeneide' erblicken, welche Meyer von Gmelin erhalten (S. 174) und nun samt seinem Entwurf der Besprechung Goethe vorgelegt hatte. Bei Goethe wurde dieser Entwurf nach seiner Durchsicht abgeschrieben, und die Abschrift mit seinem Zusatz samt den Pappen an Meyer zurückgeschickt. Durch diesen Zusatz giebt dann in der That die Stelle einen Text, über welchen 'viel zu commentiren ist', wenn man die Verschiedenheit bedenkt, mit der Goethe und Meyer sich über denselben Gegenstand ausgesprochen haben. X. Padova, nella Tipografia del Seminario 1819 et 1820: Le Rime del Petrarca. 2 Vol. in Kl. Folio. S. 180—184 nebst Anhang La Jérusalem délivrée traduite en francois par P. L. M. Baour-Lormain. 3 Bde. in gross 8. Paris 1819. Prachtausgaben beider Werke mit Kupferstichen. XI. Medaillons vom Grafen Theodor Tolstoy S. 187—190. X und XI scheinen von Goethe zu sein. Über Tolstoys Basreliefe s. oben Kunst u. Alterth II 1, 177. Zugabe: Umgekehrte Ableitung. Von W. v. Humboldt, S. 191—192.

Bemerkungen über antike Denkmale von Marmor und Erz in der Florentinischen Gallerie in: C. A. Böttigers Amalthea 1, 271—291.

Fortsetzung 1822 und 1825. Es bilden diese Bemerkungen eine Kritik des 1. Bandes des Werkes: Galleria Reale di Firenze incisa a contorni sotto la Direzione del Sig. Pietro Benvenuti, e illustrata dai Sigg. Zannoni, Montalvi e Bargigli. S. 272 schreibt Meyer: 'Die hier mitzutheilenden Bemerkungen möchten vielleicht am besten Studien heissen; denn sie wurden vor mehr als 20 Jahren bei ruhiger Musse mit sorgfältigem Bemühen fast einzig zu kunstgeschichtlichen Zwecken unternommen'. Also auch eine Frucht jenes zweiten italienischen Aufenthaltes Meyers, die ihm aber, wie wir aus einem Brief an Böttiger vom 5. Febr. 1825 sehen (Lit. Zust. und Zeitg. 2, 312), wenig Freude machte.

Winckelmanns Werke, herausgegeben von *Heinrich Meyer* und *Johann Schulze.* Achter Band, enthält Berichtigungen zum dritten bis siebenten Bande *von den Herausgebern,* ein allgemeines Sachregister, und die Verzeichnisse der in sämmtlichen Bänden erwähnten Künstler und Schriftsteller, bearbeitet von *C. G. Siebelis.* Dresden.

Meyers 'Berichtigungen' stehen hinter der Vorrede S. IX—XIV.

1821

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Bildende Kunst III 1, 105—190.

Ganz von Meyer verfasst, bis auf die zwei Sprüche auf S. 105 u. 106: 'Homer ist lange mit Ehren genannt, Nun ward euch Phidias bekannt: Nun hält nichts gegen beide Stich, Darob ereifre niemand sich', und: 'Seyd willkommen edle Gäste Jedem ächten deutschen Sinn: Denn das Herrlichste das Beste Bringt allein dem Geist Gewinn.' Diese edlen Gäste sind die vier Gruppen neuentdeckter Bildwerke I—IV, welche Meyer bespricht: (1.) I. Abgüsse des Frieses vom Tempel zu Phigalia S. 107—109. Vgl. dazu v. Stackelberg, Der Apollotempel zu Bassä 1828. II. Reliefs von der Celle des Parthenon. S. 109—111. III. Hochreliefs vom Parthenon S. 112 (= Metopen). III. Statuen vom Giebel S. 113—116. Zu II und III vgl. Ad. Michaelis, Der Parthenon. Leipzig, 1871. Atlas und Text. IV. Die Aeginetischen Statuen S. 116—120. Vgl. besonders Brunn, Beschreibung

der Glyptothek zu München. Dann folgt als erste Frucht eines im Oktober 1820 in Berlin ausgeführten Besuches (siehe S. XLIX, unten). (2.) Vorschläge zu Einrichtung von Kunstakademien rücksichtlich besonders auf Berlin. S. 120—182. Unterz. W. K. F. (s. o. S. CXXXI.) (3.) Nachtrag S. 183—190. 1. François Brulliot, Dictionnaire de Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques figurées etc. S. 183—185. 2. Dorow, Ausgrabungen um Wiesbaden, Heft 2. S. 185 f. 3. Dorow, Morgenländische Alterthümer (Altpersischer Cylinder, Indisches Gemälde) S. 186—188. 4. Morner, Scenen des römischen Carnevals S. 188—190.

Zur Entstehungsgeschichte dieser Arbeiten Meyers teilt L. Geiger, Goethe-Jahrb. 5, 303 f. zwei Briefe Goethes an Meyer mit. Nachdem er ihm am 1. September 1820 geschrieben, dass er bereits drei Bogen für das erste Heft des dritten Bandes zusammen habe, fordert er ihn am 13. September auf: 'Sollten Sie Zeit und Lust haben, auch etwa zu einem Bogen Manuscript zu fertigen, so fingen wir gleich mit dem 6. Bogen auch die zweite Hälfte an'. Meyers Beiträge beginnen erst im siebenten Bogen S. 107. Wahrscheinlich lieferte er zuerst die Beschreibung der neuentdeckten Antiken. Im ersteren Brief schreibt Goethe: 'Sie erhalten hierbei, mein theuerster Freund, vor allen Dingen das Aktenstückchen wegen des Auftrags an Künstler zu Nachbildung gut colorirter Gemälde. Denken Sie die Sache nochmals durch; der Anfang ist gemacht und das Weitere liegt jetzt ganz in unseren Händen... Es wäre schön, wenn wir in unserm nächsten Hefte die Sache ein- und ausführten'. Wenn ich nun Geiger recht verstehe, so möchte er in den 'Vorschlägen zu Einrichtung' u. s. w. jenen 'löblichen Aufsatz' Meyers erkennen, (Goethes Brief vom 6. Juni 1820, s. o. CXXXIX), zu dem Goethe einen Zusatz mit rother Tinte beigeschrieben, und diesen Zusatz auf S. 159 (bis wohin?) eingeschoben finden. Dass dies nicht möglich ist, wurde schon S. CXXXIX gezeigt, und ergiebt sich noch weiter daraus, dass dieser Zusatz, den man doch mindestens bis S. 165 rechnen muss, nicht als eine nachträgliche Randbemerkung gedacht werden kann, da seine Entfernung im ganzen Zusammenhang eine empfindliche Lücke bilden würde, die man einem denkenden Verfasser nicht zutrauen darf. Dagegen ist so viel ganz richtig, dass der in dem Aktenstückchen ausgesprochene Gedanke, jungen Künstlern anstatt Reisestipendien vielmehr bestimmte Aufträge zu Kopieen nach guten Gemälden zu geben, ein Gedanke, der Meyer so gut als Goethe angehören kann, von Meyer Goethes Wunsch entsprechend im ersten Heft des dritten Bandes 'ein- und aus-

geführt' wurde, und zwar an der schicklichsten Stelle, in den 'Vorschlägen'. Das Aktenstückchen aber ist wohl mit der Thatsache in Verbindung zu bringen, dass im Jahre 1820 der Weimarische Kunstschüler Friedrich Preller durch Goethes Vermittlung den Auftrag erhielt 'in der Dresdener Gallerie Copien nach Ruysdael und anderen Bildern zu machen, wie sie Goethe vorschlug'. (S. Prellers Selbstbiographie bei Pecht, Deutsche Künstler 1, 274.)

In einem Brief vom 5. Mai 1821 bittet Goethe den Freund um Überbringung seiner noch ausstehenden Beiträge für das erste Heft, die er Herrn Frommann mitzugeben wünschte, welcher 'vor seiner Abreise nach Leipzig gerne alle Imprimenda berichtigen möchte. Ich wünschte ihm mitzugeben:

1. Da er den Aufsatz über Lithographie erhält, auch zugleich Ihre Nachschrift
2. Über Dorows Walze
3. Zum Umschlag Manuscript.

Eine Seite haben Sie mir schon versprochen, um die ich bitte; auf der andern, dächte ich, erwähnte man meines Portraits und zwar wie beiliegt; ich habe Platz gelassen, wenn Sie einige mässige Worte zur Empfehlung einschreiben wollten'. Die Notiz Meyers auf dem Umschlag betrifft die Rauchsche Goethebüste und lautet so: 'Büste, lebensgross von Rauch in Berlin. Goethe's Büste. Die Aehnlichkeit dieses Bildnisses lässt wohl kaum noch etwas zu wünschen übrig; es genügt aber auch nicht weniger den höheren Kunstforderungen. Nicht nur gelang dem Künstler eine sehr geistreiche lebhafte Wendung des Hauptes, sondern er wusste auch die Züge des Gesichts zu beseelen und in das Ganze die löblichste Uebereinstimmung zu bringen'. Die andere Seite des Umschlags bespricht einen Kupferstich von Wright, nach Dawe, London, Goethes Brustbild darstellend; letztere Notiz ist also nach Goethes Billet von diesem verfasst. Der Aufsatz über Lithographie kam erst ins nächste Heft III 2, 97—136; der kleine über Dorows Walze erschien als Nr. 3 des Nachtrags im vorliegenden Heft S. 186—188. Nr. 1, 2 u. 4 dieses Nachtrags erwähnt Goethe in dem Schreiben nicht, weil Meyer ihm diese Stücke ohne Zweifel schon übergeben hatte. Nr. 4: Morner, Scenen des römischen Carnevals, möchte Geiger, Goethe-Jahrb. 5, 305, auf Grund eines Briefes von Goethe vom 26. Mai diesem zuschreiben. Derselbe lautet: 'Genehmigen Sie, mein theuerster Freund, Nebenstehendes, so sende solches mit der schon abgedruckten Platte nach Jena, um solches in das nächste Stück Kunst u. Alterth. einrücken zu lassen.' Da mit Frommanns Abreise am 6. oder 7. Mai das erste Heft schon so ziemlich abgeschlossen sein musste, ja schon der Aufsatz über Litho-

graphie ins zweite Heft kam, so kann sich der Brief vom 26. Mai höchstens noch auf einen kleinen Beitrag zum ersten Heft beziehen; die Beziehung auf Morner aber verbietet der Wortlaut des Briefs. Denn bei diesem handelt es sich nicht um eine 'Platte', sondern um 20 Quer-Folio-Blätter. Die Besprechung des Mornerschen Carnevalswerkes trägt auch ganz Meyerischen Charakter. Hätte übrigens Goethe noch das erste Heft gemeint, so hätte er nach diesen Vorgängen wohl geschrieben: 'noch ins nächste Stück'; so wie sein Billet lautet, denkt wohl jedermann an das nächstfolgende, also zweite Heft, und hier haben wir uns nun nach einem Aufsatz umzusehen, bei welchem auch die in Goethes Billet erwähnte 'schon abgedruckte Platte' ihre Erklärung findet. Von einer solchen kann doch nur reden, wer mit Herausgabe eines Werks der vervielfältigenden Kunst beschäftigt ist. Was liegt also näher, als an eine der Platten für das zweite Heft der Weimarischen Pinakothek zu denken, welche damals vorbereitet wurde. Von dem Misserfolg des ersten konnten ja die W. K. F. damals noch keine Ahnung haben, da es erst um Ostern ausgegeben, und in Kunst u. Alterth. noch gar nicht besprochen war. Das 'Nebenstehende', welches Goethe in seinem Billet von Meyer genehmigt wissen will, wird in so naher Verbindung mit der 'Platte' kaum etwas anderes gewesen sein, als der Aufsatz über 'Weimarische Pinakothek. Erstes Heft' in Kunst u. Alterth. III 2, 157—172. Dieser Aufsatz stimmt, wie mir Herr Dr. R. Koehler von Weimar gütigst mitteilte, mit dem Textblatt zu dem ersten Heft der Weimarischen Pinakothek wörtlich überein, welcher nachweislich von Goethe verfasst ist. (Brief an Carl August vom 19. April 1821). Goethe teilt dem Freunde diesen Aufsatz vor Einsendung in die Druckerei mit, um zu hören, ob derselbe mit der unveränderten Aufnahme desselben in die Zeitschrift einverstanden sei. Diese Auffassung ist wenigstens nicht unmöglich. Da wir übrigens nicht wissen, ob Meyer 'Nebenstehendes' genehmigt hat, so wäre im Falle seiner Ablehnung desselben das Allerwahrscheinlichste, dass Goethe ihm hier bereits eine Ankündigung des neuen Hefts der Pinakothek vorlegte, welche dann, da man das Unternehmen fallen liess, gar nicht an die Druckerei geschickt wurde. Es ist dieser Fall, da sich nichts in Kunst u. Alterth. III, 2 finden will, auf das Goethes Billet vollauf passen würde, sehr in Betracht zu ziehen.

Ueber Lithographie und lithographische Blätter III 2, 97—133, nebst einer *Nachschrift* 133—136.

Von Meyer, vgl. Goethes Brief vom 5. Mai.

Die Vermählung der heiligen Jungfrau mit St. Joseph; nach einem Gemälde von Rafael (lo sposalizio), gestochen von *Gius. Longhi* 1820 III 2, 137—150. Neudr. Nr. 11.

Schöne Analyse der lieblichen Jugendarbeit des Meisters, welche vielfach abgebildet ist. Als Ergänzung zu dem grösseren Aufsatz über Rafael in den Propyläen verdient dieser schöne Aufsatz um so mehr einen Neudruck, als in der zweiten Hälfte in anziehender Weise die allgemeine Frage behandelt wird, ob Rafaels frühern oder spätern Werken höherer Wert beizulegen sei. Ein direkter Beweis für Meyers Autorschaft liegt nicht vor; doch hat sich dieser sehr eingehend mit Rafael beschäftigt, wie seine Aufsätze in den Propyläen und in Kunst u. Alterth. I 2, 165—171 II 2, 16—22, 25—30 II 3, 154 ff. zeigen. Und wen die Eigentümlichkeit der Schreibweise nicht überzeugt, der lässt vielleicht den indirekten Beweis gelten, dass es, wenn Goethe den Aufsatz verfasst hätte, unerklärlich wäre, dass derselbe nicht in seinen Werken steht.

Beschreibung eines Gemäldes von Herrn J. van Bree zu Antwerpen III 2, 151—156.

Der junge Rubens wird durch die Frau Morets dem Justus Lipsius zugeführt. Nach Goethes Brief an Karl August 2, 167 f. scheint der Artikel von Meyer, der Eingang von Goethe zu sein: bei genauerer Betrachtung der Darstellung lässt Goethe sich an der frisch erzählenden Art der ersten Seiten (151—153 unten) erkennen, während die künstlerische Analyse von S. 153—156 in rein sachlichem Tone von Meyer gegeben ist. Vgl. Tag- u. Jahreshefte 1821 Abs. 1087.

Königliches Museum zu Berlin III 2, 173—185.

Schluss im nächsten Heft. Dieser Aufsatz ist wie die 'Vorschläge' im vorigen Heft ein Ergebnis von Meyers Besuch in Berlin im Oktober 1820.

1822

In: Über Kunst und Alterthum:

Königliches Museum zu Berlin. Fortsetzung (und Schluss) III 3, 58—90 s. o.

Theater-Decoration III 3, 182—183.

Zeichnung der bei Eröffnung des neuen Theaters in Berlin verwendeten Dekoration, besprochen von Meyer? Vgl. auch Tag- u. Jahreshefte 1821, Abs. 1091. Die Art, wie im Eingang von Goethe gesprochen wird, lässt kaum an ihn

Verfasser denken, sonst spricht das Ganze eher für ihn, als für Meyer; vielleicht haben beide daran gearbeitet.

Kirchen, Paläste und Klöster in Italien, nach den Monumenten gezeichnet, von *J. Eugenius Ruhl,* Architekten in Cassel, gr. Fol. 3 Lieferungen, jede zu 6 Blättern, sauber radirte Umrisse III 3, 184—188.

Die ganze Art der Behandlung, die Ausdrücke, das Hervorheben der künstlerischen Behandlung, die trockene Aufzählung, ebenso nach dem Strich S. 187, der hier nicht das Eintreten eines andern Verfassers, sondern den Beginn eines andern, im Titel nicht genannten Gegenstandes bedeutet, die Schilderung und Beurteilung des 'mit Aquarellfarben gemalten und zum Verwundern fleissig ausgeführten Prospects des Platzes zu Assisi, mit dem darauf liegenden noch sehr wohl erhaltenen Minerven-Tempel': all das ist echt Meyerisch. Strehlke hat diese Recension, offenbar verleitet durch den Schlussabschnitt S. 188, in Goethes Werke aufgenommen (28, 371—373). Gerade der Eingang des Schlussabschnitts aber, welcher letztere allerdings unbestreitbar Goethe angehört, beweist mit der Art, wie sich Goethe hier den Freunden, in deren Sinn das Vorhergehende gesprochen ist, gegenüber stellt, dass das Vorhergehende nicht von ihm verfasst ist. Zu bedenken ist noch, dass auch die Fortsetzung dieses Werks in Kunst u. Alterth. IV 3, 47 ff. von Meyer herrührt (s. u.).

Bemerkungen über antike Denkmale in der Florentinischen Gallerie. Fortsetzung in: C. A. Böttigers Amalthea 2, 191—205.

S. o. 1820.

Die Faulthiere und die Dickhäutigen, abgebildet, beschrieben und verglichen von Dr. E. d'Alton in: Goethe, Zur Naturwissenschaft überhaupt, besonders zur Morphologie 4, 305—368 = Werke 33, 274—279.

Darin S. 278 Abs. 3—8 eine Äusserung der 'Weimarschen Kunstfreunde' 'über die künstlerischen, aus den Tafeln hervorleuchtenden Verdienste', welche nach den einführenden Worten nicht von Goethe, sondern von Meyer zu sein scheint.

1823

In: Über Kunst und Alterthum:

Neuere bildende Kunst IV 1, 19—53. Daraus Neudruck Nr. 12.

a) S. 19—25: Weimarische Ausstellung. Unterz. September 1821. Es werden Gemälde von Luise Seidler, Henriette Hosse, Gräfin Julie von Egloffstein. Julie Seidel und Emilie Martini besprochen. Nachtrag S. 25 f. über einige weitere Copien der Mlle. Hosse. Die Feder Meyers ist im Ganzen und in vielen Einzelheiten unverkennbar. — b) S. 26—36: Wilhelm Tischbeins Homer. Heft 7[1]). Taf. I. Terrakottastatuette Homers, bei Neapel gefunden. II. Tabula Iliaca. III. Venus und Paris (richtiger Venus und Anchises). IV. Philoktet nach einer Gemme. V. Ulysses neben Diomedes kämpfend. Gemme. VI. Aias der Telamonier, trauernd, nach einer antiken Glaspaste vergrössert. — c) S. 37—41: Sanct Sebalds Grab zu Nürnberg, von Peter Fischer, Stich von Albert Reindel. Massvolles, aber für den 'altheidnischgesinnten' Meyer sehr hohes Lob des berühmtesten Werks von Peter Vischer. Neudr. 252, 37 erwähnt der Verfasser, dass seine vorliegenden Mitteilungen auf Betrachtungen beruhen, welche vor wenigen Jahren unter Anschauung von Vischers Werk gemacht worden. Meyer, den hier jedes Wort verrät, meint wohl den Besuch in Nürnberg, den er im Jahr 1813 auf einer Reise in die Schweiz machte, welche er in einem Brief an Böttiger vom 19. Juni 1814 (Lit. Zust. u. Zeitg. 2, 303—306) und im Journal d. Luxus u. d. M. 1814, S. 596 ff. u. S. 654 ff. ziemlich ausführlich beschrieben hat. Er gedenkt an ersterer Stelle ganz besonders eines Besuchs bei den Werken des Albrecht Dürer und zu St. Sebald[2]). Der hübsche Aufsatz ist des Neudrucks wert. — d) S. 41—44: Der schlafende Amor; erfunden, gezeichnet und gestochen von Mro. Gandolfi, dazu anhangsweise: David und Goliath nach Guercino gest. von Garavaglia. — e) S. 44—48: Die Ehebrecherin nach Titian, gest. von Pietro Anderloni. — f) S. 48—51: Carus Gemälde. I. Faust und Wagner. II. Mondenschein. III. Das Innere des Hofraums einer ländlichen Wohnung. IV. Waldpartie. W. v. Biedermann hält diese Besprechu für eine Arbeit Goethes, Tag- u. Jahreshefte 1822 Abs. 11[illegible], was nicht unmöglich ist, da Goethe auch die früheren Bilder von Carus II 3, 171 besprochen hat. — g) S. 51—53: Besuch des Königs von Preussen an Blüchers Krankenbette. Von den Gebrüdern Henschel. Der ganze Abschnitt a—g von Meyer, ausser f, wo auch durch einen Strich und grösseren Abstand ein Absatz markiert ist.

[1]) Heft 5. Jen. A. L. Z. 1806 Nr. 25.

[2]) 'Nürnberg, wo ich nicht länger verweilte, als eben nöthig war, um einen Besuch bei den Werken des Albrecht Dürer auf dem Rathhause und zu S. Sebald abzulegen. Einige Apostel vom bronzenen Grabmal des Heiligen waren eben abgenommen und befanden sich bei einem Töpfer, der sie abformte.'

Julius Cäsars Triumphzug, gemalt von Mantegna. (Erster Abschnitt) IV 1, 111—133.

Die Fortsetzung folgt Kunst u. Alterth. IV 2, 51–76. Der Aufsatz ist in Goethes Werke aufgenommen und gilt allgemein ganz als dessen Arbeit. Doch spricht sich der Kanzler von Müller in Kunst u. Alterth. VI 3, 641 in einer Weise darüber aus, die einen wesentlichen Anteil Meyers an dieser Arbeit vermuten lässt: 'H. Meyers kritisch-historische Studien, sein scharfes Beobachtungstalent und Goethe's geniale Auffassungs- und Darstellungsgabe durchdringen sich wechselseits zu freundlicher Harmonie und führen uns oft, z. B. im Triumphzug des Mantegna, die Gestalten und Meisterwerke frühster Epochen in lebendiger Anschaulichkeit vorüber.' Freilich genügt diese Bemerkung nicht zum näheren Nachweis dessen, was Meyer zuzuschreiben ist; doch erfahren wir aus einem unverächtlichen Zeugnis, wie unentbehrlich Meyer dem Freunde selbst in Arbeiten war, die man bisher als vollständiges Eigentum Goethes anzusehen gewohnt war. Da Meyer schon anlässlich der Beschreibung der Werke Mantegnas in Mantua (Propyl. III 1, 48 ff.) Studien über diesen Künstler gemacht hatte, so liegt es nahe zu vermuten, dass er Goethe die Notizen für das Leben und den Kunstcharakter des Künstlers an die Hand gegeben habe.

In der Waltherischen Buchhandlung zu Dresden wird auf Ostern 1823 erscheinen: *Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen. Von ihrem Ursprung an bis zum höchsten Flor um die Zeit Alexanders des Grossen. — Von Heinrich Meyer* IV 1, 134—151. Neudr. Nr. 6.

Der Verfasser giebt hier eine Selbstanzeige seines Werks und stellt bereits auch den nach seinem Tode erschienenen Teil, 'der die Abnahme des Geschmacks und das Kunstvermögens auf gleiche Weise aus Nachrichten und Denkmalen darlegt', in Aussicht. Wir finden hier eine kurze Übersicht zunächst über die Entstehung, dann über den wesentlichen Inhalt des von Goethe so hochgepriesenen Werks, in schlichter, rein sachlicher Darstellung. Da wir hier eigentlich Meyers Kunstgeschichte in nuce vor uns haben, so wird ein Neudruck dieser Anzeige gewiss keiner besonderen Rechtfertigung bedürfen.

Fortschritte des Steindrucks IV 2, 99—128. Unterz. W. K. F.

Von Meyer. Der Aufsatz knüpft an den in Kunst u. Alterth. III 2, 97—133 an. Der Verfasser hält Umschau unter den Städten und Ländern, in denen die Lithographie in steigender Vervollkommnung zur Vervielfältigung von Kunstwerken Anwendung fand: München S. 99, Stuttgart S. 102, Berlin S. 104, Wien S. 105, Frankreich S. 107, England S. 109, Russland S. 110, Schweiz S. 111. Daran reiht sich eine Übersicht über eine Anzahl von Kupferwerken aus verschiedenen Ländern S. 112—128. Fortsetzung IV 3, 56 ff.

Bilder des Griechischen Alterthums. Herausgegeben von *J. Horner,* Professor am Gymnasium zu Zürich IV 2, 168—170.

Die einführenden Worte mögen von Goethe sein, die Besprechung selbst scheint von Meyer herzurühren, wie auch die Fortsetzung in Kunst u. Alterth. V 2, 115 f.

Im November dieses Jahres erschien die in Kunst u. Alterth. IV 1, 134 angekündigte:

Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen von ihrem Ursprunge bis zum höchsten Flor. Erster Theil. Mit 31 Tafeln Abbildungen. XIV und 320 S. Zweiter Theil. Anmerkungen 260 S. und Register 123 S. Dresden, Walther.

Die Anfänge dieses Lebens-Werkes gehen bis auf jene Ideen zu einer zukünftigen Geschichte der Kunst in Schillers Hor 1795 zurück. Als dann Meyer an die Herausgabe der Werke Winckelmanns herantrat und seit 1811 vor 'hohen Gönnern', an deren Spitze die Grossherzogin Paulowna stand, Vorlesungen über alte und neuere Kunstgeschichte zu halten hatte[1]), da erwuchs aus diesen Vorarbeiten allmählich das vielgerühmte und vielgetadelte Werk seiner Kunstgeschichte[2]). Schon im Mai 1815 spricht Goethe in einem Briefe an Zelter (2, 182) aufs Anerkennendste über dieses Werk Und als es vollendet war, konnte er es nicht hoch genug preisen. So äussert er sich gegen Eckermann: Meyers Kunstgeschichte sei ein ewiges Werk, und ein andermal: in Meyern liege eine Kunsteinsicht von ganzen Jahrtausenden. Aber wenn Goethe sagt, ohne seine Bildung an Winckelmann wäre Meyer das nicht geworden

[1]) Vgl. Brief an C. A. Böttiger, 16. April 1811 (Lit. Zust. u. Zeitgen 2. 301.)

[2]) Vgl. Goethe an Meyer 10. Nov. 1812. (Riemer Nr. 56, s. S. LXX Anm.) Tag- und Jahreshefte 1813 Abs. 826.

so liegt darin neben dem Lob, das dieses Wort enthalten soll, zugleich die ganze Schwäche des Meyerschen Werkes. Denn, in der That, trotz der grossen Funde in den ersten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts, die uns die Aegineten und Phidias vor Augen führten, ist Meyer über Winckelmann nicht hinausgekommen. Selbst sein Freund Böttiger stimmt nicht ganz in das volle Lob des Werkes ein[1]). Er sagt in dem Nekrolog Meyers: 'Ein besonderes Verdienst dieser Geschichte ist die Benutzung der Münzen. Thiersch, Ottfr. Müller, Welcker, Schorn, Tölken und die deutschen Archäologen in Rom haben über die Schwächen, die ihm aus Mangel der gelehrten Sprachkenntnis vorgeworfen werden (ein Vorwurf, den Böttiger offenbar berechtigt findet), sein auf langes Anschauen sich gründendes feines Kunsturtheil zu wenig in Anschlag gebracht'. In der That liegt in dieser Seite des Werkes der Wert, den es auch jetzt noch beanspruchen kann. Es unterliegt keinem Zweifel, dass das Urteil dieser Archäologen im ganzen durchaus richtig ist. Aber namentlich die Recension Ottfried Müllers (Kunstarchäol. Werke 2, 91 ff.) hat dazu beigetragen, das Werk bei den jüngeren Archäologen bis auf unsere Zeit in einen Misskredit zu bringen, der dazu führte, dass es weniger gelesen, als getadelt wurde. Und doch verdient das Werk diese Missachtung, namentlich wegen seiner feinen Kunsturteile und Stilcharakteristiken durchaus nicht. Um nur eines zu erinnern, so hat Meyer zuerst in der allgemein ziemlich gering geschätzten Athene des Antiochos eine Kopie nach einem Werke hohen Stils erkannt, und neuere Funde haben ergeben, dass dieselbe auf kein geringeres Original als die Parthenos des Phidias zurückgeht. Am gerechtesten in Lob und Tadel ist wohl die Beurteilung der Kunstgeschichte von K. B. Stark[2]), welcher sagt: 'Dieses Lebenswerk eines 'Künstlers nicht eines Gelehrten', wie er sich in der Vorrede selbst bezeichnet, bildet wie den Abschluss der Thätigkeit Weimarischer Kunstfreunde, so den Abschluss der von Winckelmann unmittelbar ausgehenden Betrachtungsweise der antiken Kunstgeschichte. Auch in ihm fehlt ein wichtiges, grundlegendes Kapitel, das der Geschichte der Architektur und Tektonik; ebenso sind es die Denkmäler der italischen Sammlungen (nicht die griechischen Originalwerke), welche den Massstab der stilistischen Entwicklung geben — und hierin hat Meyer Treffliches, auch

[1]) Es ist auch bemerkenswert, dass Meyer an einer neuen Zeitschrift C. A. Böttigers: Archäologie und Kunst 1828 nicht mehr mitgewirkt hat, das hier vielmehr eine jüngere Generation von Mitarbeitern auftritt: Passow, K. O. Müller u. a.

[2]) Handbuch der Kunstarchäologie 1, 231.

noch bis heute nicht ausreichend Verwerthetes geleistet —; die neuen Entdeckungen ächt griechischer Sculpturen in Hellas sind wohl berücksichtigt, selbst auf vier Tafeln veranschaulicht, aber nicht lebendig erfasst und zum neuen Ausgangspunkt der Betrachtung gemacht. Auch jene tiefgehende Bewegung der Erforschung der Kunstideen selbst, wie sie bereits seit drei Jahrzehnten begonnen, ist spurlos an dieser Lebensarbeit vorübergegangen. Und begreiflicherweise fehlt, bei allem Fleisse der Sammlung des Materials und aller Verständigkeit der historischen Auffassung die lebendige kunsthistorische Darstellung. So begreifen wir sehr wohl den geringen Einfluss, den das Werk bei seinem Erscheinen ausgeübt, so Werthvolles es gerade im Zusammenhang mit einem ersten historischen Kunstatlasse darbot.'

Nach Meyers Tod erschien im Jahre 1836 der von ihm vollständig fertig hinterlassene dritte Teil der Geschichte der Künste: Zeit ihres Abnehmens; herausgegeben von F. W. Riemer. XIV und 526 Seiten, über welchen dasselbe Urteil gilt.

1824

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Homer nach Antiken gezeichnet (Heft 8) IV 3, 38—40.

Die Besprechung schliesst sich an eine Reihe von Kunstaufsätzen Goethes an, nur durch einen Strich getrennt, und nach derselben beginnt S. 41 ein neuer Abschnitt mit einer Reihe entschieden von Meyer verfasster Recensionen, so dass man hierdurch versucht ist, dieselbe Goethe zuzuschreiben; dass sie nicht in seine Werke aufgenommen ist, würde sich dann daraus erklären, dass er eben nur eine einzige Lieferung des Werks besprochen hätte. Doch trägt die Darstellung mehr den Charakter von Meyers Schreibweise. Meyer hat auch die übrigen Hefte des Werks besprochen. Vgl. Kunst u. Alterth. IV 1, 26 ff.; V 3, 40 ff.

Views in the Himala Mountains by J. B. Fraser, Esq. IV 3, 41—44.

Aedes Althorpianae, or an account of the Mansion, Books and Pictures at Althorp. By Thomas Frognall Dibdin. London 1822. Zwey Bände in 4. IV 3, 44—46.

Kirchen, Palläste und Klöster in Italien IV 3, 47—53.

Vgl. Kunst u. Alterth. III 3, 184 ff. Im Anschluss hierar Allgemeines über Landschaftsmalerei mit besonderer Rücksich auf Hackert. Der darin ausgesprochene Tadel ist derselbe

wie in Meyers Schilderung von Hackerts Kunstcharakter, vgl. Goethes Werke 32, 176 und dazu Hackerts Brief S. 194.

Radirte Blätter nach der Natur gezeichnet von L. E. Grimm, 2 Hefte IV 3, 54—56.

Berliner Steindruck IV 3, 56—65.

Vgl. IV 2, 99 ff. bes. S. 104.

Ohne Überschrift ein Bericht *'von aus- und inländischen, mit schätzbaren Kupferstichen gezierten Prachtwerken'* IV 3, 122—138.

1) Biographien Nürnbergischer Künstler S. 123—127. 2) Grabmal des Erzbischofs Ernst von Magdeburg in der Domkirche daselbst, verfertigt von Peter Fischer, aus Nürnberg, hg. und beschrieben von J. G. Cantian. Berlin 1822. S. 127 f. 3) Fresko von Overbeck, gest. v. C. Barth S. 128 f. 4) Ankündigung von Voyage pittoresque de l'Oberland Bernois, hg. Mr. Lory fils in Neuschatel. S. 129 f. 5) Nachricht von einer Reihe von Voyages pittoresques in der Schweiz, gez. von Wetzel, gest. v. Hegi und Hürlimann. Zürich, b. Orell, Füessli u. Comp. S. 130 f. 6) The Beauties of Cambria etc. By H. Hughes. S. 131—132. 7) The History and Antiquities of the abbey church of St. Peter, Westminster etc. Illustrated by John Preston Neale. In two Volumes 1818. 1823. S. 132—134. 8) The Italian School of Design, being a Series of Fac-similes of Original Drawings, by the most eminent Peinters and Sculptors of Italy etc. By William Young Ottley. London 1823. 84 Kupfertafeln und 72 Seiten Text. S. 134—138. Die Autorschaft Meyers ist nicht erwiesen, auch trägt das erste Stück entschieden den Charakter der Schreibweise Goethes; doch ist keines von allen 8 Stücken in die Werke aufgenommen. Sie sind deshalb hier zusammengestellt, weil sie doch wahrscheinlich grösstenteils von Meyer herrühren. Zu Nr. 1 vgl. Kunst und Alterth. V 2, 117 ff.

Bildende Kunst V 1, 16—41.

1) Christus-Kind, nach Carlo Maratti S. 16 f. 2) Hagar, nach Guercino S. 18 f. 3) Voyage pittoresque en Sicile v. Osterwald S. 19 ff.; vgl. IV 2, 120. 4) Französische Steindrücke S. 22 f. 5) Voyage en Italie par Isabey S. 23 ff. 6) Royal Coronation of George IV. S. 25 ff. 7) Famiglie celebri d'Italia S. 27 ff. 8) Ancient unedited Monuments by Millingen S. 29 ff. 9) Le tre Porte del Battisterio di Firenze von

Gazzini S. 32—41. Letztere Recension bespricht ausführlich eine Publikation der berühmten Reliefs an den Thüren des Baptisteriums zu Florenz. An Meyers Autorschaft dieses ganzen Abschnittes 1—9 ist kein Zweifel.

Bildende Kunst V 1, 112—129.

1) Giottos Abendmahl, gest. von Ruscheweyh. 1821. S. 112—118. Interessante Vergleichung mit dem Abendmahl Lionardos. Bei diesem schönen Aufsatz dürfte wohl ohne Bedenken Goethe als Verfasser zu bezeichnen sein, obwohl derselbe nicht in die Werke aufgenommen ist. 2) Amslers Madonna nach Rafael und Thorwaldsens Portrait S. 118 ff. Von Meyer. 3) Maria mit dem Kinde, kleines Bildwerk S. 122—129. Der Verfasser giesst hier seinen ganzen Groll über die altertümelnde Manier aus, welche hier sogar auf die Bildhauerkunst übertragen sei. Der kleine Aufsatz bietet so einen beachtenswerten Nachklang jenes Aufsatzes über neudeutsche religiospatriotische Kunst, wo Meyer seine Befriedigung darüber ausgesprochen hatte (Neudr. S. 115, 35 ff.), dass die Bildhauerei bisher von dieser Richtung verschont geblieben sei; er schliesst mit den Worten: 'Der Bildhauerey, wofern auch sie auf gleiche Weise sich verirren sollte, stünde noch schnelleres Verderben bevor als der Malerey; denn sie kann unmöglich fortdauern sondern muss zu Grunde gehen, wenn sie den gebildeten reinen Geschmack der Griechen, ihre schönen edlen Formen hingiebt für die steifen magern Gestalten unserer älteren, gewiss ehrenwerthen, aber noch keineswegs kunstbetrauten Meister.'

Boisserées'sche Kunstleistungen V 1, 185—191.

Vgl. IV 2, 102, wo der Stuttgarter Steindrücke der Boisserée-Bertramschen Sammlung gedacht ist; hier werden weitere Lieferungen derselben besprochen.

Bis hierher ist sämtliches auf bildende Kunst Bezügliche dieses Hefts ausser dem Aufsatz über Giottos Abendmahl unbestreitbar von Meyer. Seite 191 folgt unter einem Strich: Boisserée. Ansichten, Risse und einzelne Theile des Doms von Köln. S. Forts. V 3. 146. unten CLV. Der Recensent greift zurück auf seine frühere Besprechung Kunst u. Alterth. IV 1. 169 f. Dort ergiebt sich als Verfasser der Recension Goethe aus den Worten des nachfolgenden Stücks: 'Gerade zu vorstehenden Einzelheiten bin ich durch gefällige Mittheilungen veranlasst worden u. s. w.' (s. Werke 29. 270 Nr. 96b); hier

erkennt man Goethe an jedem Wort, namentlich an der Beschreibung S. 193 f., wo es heisst: 'das Andere dieser Blätter giebt die äussere Seiten-Ansicht der ganzen Kirche, in dem Zustand in welchem sie die ersten Bauleute verlassen haben, den fertig gewordenen Chor, die nur zu mässiger Höhe gediehene äussere Seitenwand des Schiffs und des noch nicht bis zur Hälfte der projectirten Höhe aufgeführten Thurms. Um uns aber alles dieses ungestört sehen zu lassen, hat man sich der unschuldig-glücklichen Fiction bedient den Augenblick darzustellen, wo die Arbeit zuletzt noch im Gange ist' u. s. w. Ist das nicht der echte Goethe? Unbedenklich wäre dieser Aufsatz zusammen mit dem in IV 1, 169 und in V 3, 146 f. in Goethes Schriften aufzunehmen gewesen.

Dasselbe gilt von den zwei nächsten Abschnitten: Im ersten S. 194—196 spricht Goethe über den Text des Kölner Domwerks von Sulp. Boisserée und seine Aufnahme in Frankreich durch Raoul Rochette; im letzteren S. 196—199 in anmutigster Weise vom Carneval von Cöln. Schon die Art, wie der Verfasser hier Ernstes und Heiteres verbindet, ist ein echt Goethischer Zug. Das Interesse aber, das Goethe diesem Carneval zuwendete, war kein vorübergehendes, sondern äussert sich auch noch in einem Gedicht über den Carneval des nächsten Jahres (Werke 2, 275) 'Der Kölner Mummenschanz. Fastnacht 1825'. Jene Schilderung aber würde den Werken des Dichters so gut anstehen, als die des römischen Carnevals.

1825

In: Über Kunst und Alterthum:

Bildende Kunst V 2, 63—119.

1) Lithographie in München S. 63. Fortsetzung von IV 2, 99 Gallerie zu München und Schleissheim. 2) Bildergallerie im Belvedere in Wien S. 66. Forts. von IV 2, 113. 3) Darstellung im Tempel, nach Fra Bartolomeo, gest. von C. Rahl S. 69. 4) Brüggemanns Altar im Dom zu Schleswig, von Böhndel S. 72. 5) Lithographie in Berlin S. 75. 6) Bildniss

Lord Byrons; französische Arbeit S. 89. 7) Galerie de Madame la Duchesse de Berry, herausg. von Chevalier Bonnemaison S. 91. Mit allgemeinen Bemerkungen über den französischen Kunstgeschmack. 8) Museum Worsleyanum. London S. 106. 9) A Selection of ancient Coins, herausg. von Dr. Nöhden S. 111. 10) Bilder des griechischen Alterthums, von J. Horner S. 115, vgl. IV 2, 168. 11) Galeria Riccardiana, Florenz, Piatti, gest. von Lasinio, Sohn S. 116, vgl. IV 2, 117. 12) Der Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg S. 117, vgl. IV 3, 123.

Bildende Kunst. Nachtrag V 2, 180—192.

1) Gemälde des Herrn Dr. Carus auf der Ausstellung zu Weimar S. 180. 2) Fortsetzung der Sammlung Boisserée-Bertram S. 183. Medaille auf Goethe von A. Bovy S. 185 (in Kupferstich dem Hefte beigegeben). 3) Neuentdeckte Denkmäler von Nubien; von G. F. Gau aus Cöln S. 185. 4) Der Eislauf oder das Schrittschuhfahren, hg. von Siegmund Zindel, Nürnberg S. 186. 5) Bildnisse Göttinger Professoren, von Ludwig Emil Grimm. Göttingen b. Dieterich S. 187. 6) Alterthümer und Naturansichten im Moselthale bey Trier: hg. von J. A. Ramboux, Text von J. Hugo Wyttenbach S. 188. 7) Die St. Katharinen Kirche zu Oppenheim, geometrisch und perspectivisch dargestellt von Franz Hubert Müller S. 191. Sämtliches unter Bildende Kunst Verzeichnete zweifellos von Meyer. Vergleicht man namentlich die Besprechung der Fortsetzung des Müllerischen Werkes über die Kirche zu Oppenheim, in Kunst u. Alterth. VI 409, die sicher von Goethe ist, mit der vorliegenden, so springt der kolossale Unterschied der Betrachtungsweise in die Augen. Meyer steht dem 'Gothischen, oder nach jetzt beliebter Art zu reden, dem deutschen Baugeschmack' kühl gegenüber, während Goethe sich warm dafür interessiert.

Bemerkungen über antike Denkmale in der Florentinischen Gallerie. Schluss in: C. A. Böttigers Amalthea 3, 200—210.

1826

In: **Über Kunst und Alterthum:**

Bildende Kunst V 3, 40—69.

) Homer nach Antiken (= Tischbeins Homer). Neuntes Heft S. 40, vgl. IV 1, 26 ff. 3, 38 ff. 2) Museum Wors-

leyanum. Forts. S. 45, vgl. V 2. 106 ff. 3) Forcella, Numismata aliquot sicula nunc primum edita. Neapel 1825 S. 49. 4) Osterwald, Sicilien S. 51, vgl. IV 2, 120 V 1, 19. 5) Goro, Pompeji S. 59. 6) Vogel, Pilnitz. Malereyen im Königl. Lustschloss zu Pilnitz: Die Philosophie, gest. von A. Krüger S. 63. 6) Wien: K. K. Bildergalerie im Belvedere S. 65; s. IV 2, 113. V 2, 66.

Nicht unter dem sonst Meyers Arbeiten zusammenfassenden Gesamttitel 'Bildende Kunst', sondern mitten unter einer ganzen Reihe von Aufsätzen Goethes finden sich folgende beiden Aufsätze, die schon aus diesem äusseren Grunde ohne Zweifel Goethe zuzuschreiben sind:

a) *Dom zu Köln.* Vorhalle, gez. von Moller. Probedruck der von Leisnier radierten Anlage. Mit Nachschrift V 3, 146—148.

Da bisher in der Regel Goethe über das Kölner Domwerk berichtet hat, so liegt es nahe, ihn auch hier als Verfasser zu vermuten. Vgl. ob. S. CLII.

b) *Steindruck* V 3, 148—159.

Fortsetzung VI 1, 27—46. Der Aufsatz zerfällt in zwei Teile: 1) München S. 148—153, d. h. Fortsetzung des Werks von der Königl. Baierischen Gemäldesammlung zu München und Schleissheim. 2) Stuttgart S. 153—159, d. h. Fortsetzung der Boisseréeschen Gemäldesammlung, lithographirt von Strixner. Beigegeben ist ein 'Tabellarisches Verzeichniss der Boisseréeschen lithographirten Bilder wie solche heftweise herausgekommen, bis zum July 1826.' Der Aufsatz in Kunst und Alterth. VI 1, 27—46, der ausdrücklich als 'Fortsetzung' bezeichnet ist, giebt eine Übersicht über die Leistungen in der Lithographie zu Berlin, Breslau, Hamburg, in der Schweiz, in St. Petersburg, in den Niederlanden, England, Italien und Frankreich, und zuletzt noch eine allgemeine 'Übersicht' S. 38—46. Auch diese Fortsetzung steht unter den Goetheschen Arbeiten, nicht unter 'bildende Kunst'. Nun hat K. Kuhn im Feuilleton der Frankfurter Zeitung vom 2. März 1884 'aus Kunst-Meyers Nachlass' einige Briefe veröffentlicht, von denen einer den Nachweis liefert, dass jedenfalls der Aufsatz über 'Stuttgart' von Goethe verfasst ist. Dieser schreibt nämlich am 20. Juni 1826 an Meyer: 'Hierbey mein Theuerster übersende die Folge vom Steindruck mit Bitte das Manuscript noch einmal durchzusehen. Den Aufsatz über Stuttgart habe nach Boisseréeschen Mittheilungen und Andeutungen geschrieben. Auf Fol. 40b Niederlande ist, wo das

tellt wird, so ist doch wohl zu glauben, dass damit ethe diesem Wunsch entsprochen habe. Ins Gewicht r namentlich noch für Goethes Autorschaft, dass er ıss des früher von ihm verfassten Abschnitts über bereits die sämtlichen Teile der in Aus- estellten Fortsetzung in gleicher Reihen- vie hier angiebt. Ist aber die 'Fortsetzung' von so wird er wohl auch den allerersten Teil 'München' haben. Und dass in der That der ganze Aufsatz indruck von Goethe ist, dafür spricht zu guter h am nachdrücklichsten die Art der Behandlung, derjenigen Meyers, wie wir dies schon bei dem über Dürers christlich-mythologische Handzeich- Jen. A. L. Z. 1808 Nr. 67) gesehen haben, wesent- eicht. Während Meyer meist der Reihe nach die ufzählt, greift Goethe ins Volle hinein und nimmt am meisten Anziehende zunächst heraus, so gleich Abschnitt über München V 3, 149; so auch in dem t über Berlin VI 1, 27; und eine allgemeine Über- die hier S. 38—46 gegebene treffen wir bei Meyers über denselben Gegenstand überhaupt nie. Aber Einzelnen findet sich manches, was sich mit Meyers aft nicht wohl vereinigen liesse. S. 36 z. B. spricht Verfasser über die Lithographie in England wesent- ers aus, als Meyer in IV 2, 109; während nämlich englischen Steindrücke in ihrer Wirkung im Ganzen rd im vorliegenden Aufsatz Englands Leistungen in ographie kein günstiges Zeugnis ausgestellt. Alle mente, äussere Umstände, briefliche Nachrichten und ründe zusammengenommen, dürfte kaum noch daran eln sein, dass wir Goethe als Verfasser des ganzen s über Steindruck in Kunst und Alterth. V 3 und betrachten haben, wenn auch nicht ausgeschlossen er mit Meyer Einzelnes schon vor dessen Erkrankung ı seiner Genesung besprochen hat.

ers Thätigkeit für 'Kunst und Alterthum' ist pt in diesem dritten Heft sehr spärlich (im ganzen n); auch im ersten Heft des sechsten Bandes begegnen wir nur zwei kurzen Abschnitten über Kunst von 11, bezw. 16 Seiten; erst im zweiten 328) finden wir wieder eine längere Serie von n und Recensionen zur bildenden Kunst, sowie ngen von ihm, die Goethe in seine eigenen lose verwoben hat.

Dagegen fällt ins Jahr 1826 noch die Herausgabe von Meyers schon früher im Zusammenhang mit seiner Kunstgeschichte verfasster

Tabelle zur Kunstgeschichte.

Goethe spricht sich über dieselbe Kunst u. Alterth. V 3, 182 f. aufs anerkennendste aus.

1827

In: **Über Kunst und Alterthum:**[1])

Bildende Kunst VI 1, 147—158.

1) Königliche Galerie zu München und Schleissheim. Fortsetzung. Der Morgen, nach Peter Hess lithogr. von Fr. Hohl S. 147. 2) Boisserées Sammlung alt nieder- und oberdeutscher Gemälde, Forts. S. 148; vgl. V 3, 153 ff. 3) Paris 1826. a) Chronique amoureuse de la Cour de France. 80 Tableaux lithographiés etc. par M. M. Maurin, etc. Text von MM. Musset-Patay et Sazerac. b) Un mois en Suisse par M. Hilaire Sazerac et M. Edouard Pingret S. 151. 4) Basle, en Suisse. Souvenirs de la Vallée de Chamonix, par Samuel Birmann, publiés par Birmann et fils S. 154. 5) Darstellungen zu Goethes Faust, von Ludwig Nauwerk, 1. Heft in 4 Blättern. Hamburger Steindruck. S 155. 6) Nöhden, A Selection of ancient coins. Forts. nebst Nachricht vom Tode des Verfassers S. 157.

Für Meyers Urheberschaft liegen zwingende Beweise nicht vor. Ein bestimmtes Indicium ist die Bezeichnung des Herrn P. Birmann (S. 155) als alten Freunds und römischen Studiengenossen; so konnte Goethe wohl kaum schreiben, in dess Werken, namentlich in der italienischen Reise sich der Natur gar nicht erwähnt findet. Nr. 5 könnte von Goethe sein, der VI 2, 428 f. die Fortsetzung bespricht und sich dabei auf die frühere Erwähnung des Werkes bezieht. Doch ist dieser Umstand kein zwingender Grund, auch die erste Besprechung ihm zuzuweisen; vgl. S. CLX Anm.

Bildende Kunst I 1, 169—184.

Dieser zweite Abschnitt trägt noch die weitere Überschrift: Sendungen aus Berlin und enthält folgende 3 Stücke: 1) Antike Malereyen aus Herculanum und Pompeji Kopieen in Gouachefarbe und Kreidezeichnungen von Ternite, sowie Lithographie nach diesen Blättern von (

1) Über den Aufsatz 'Steindruck'. Fortsetzung, S. 27—46 s. oben S. CLV ff.

. 169—179. Dass Goethe an diesen Erscheinungen
ı Anteil nahm, ist bekannt, dennoch scheint Meyer
fasser des Artikels zu sein, indem nicht nur der An-
thes in diesem Heft ohnediess schon ein sehr grosser
dern auch die Stileigentümlichkeiten ganz auf Meyer
n. (Vgl. Strehlke, Goethe-Briefe 2, 315). Für Meyer
namentlich die Hervorhebung der Farbenharmonie in
ken Gemälden, auf die er schon in der Aldobrandi-
Hochzeit so nachdrücklich hingewiesen hatte. In
. Alterth. VI 2, 297 ff. kommt Meyer, der dort als
ınannt ist, auf vorliegende Besprechung der Bilder
aus Veranlassung der Abbildungen Zahns zurück.
ole, Krönung Mariä, in Kupfer gestochen nach
ırissen von Ternite S. 179—182. Hier erweist sich
Meyer durch sein strenges Urteil als Verfasser. 3) Gips-
einer Copie der Venus von Melos und einer
e zu Pferd; Terrakotta-Nachbildung der mediceischen
3. 182—184. An sämtlichen drei Stücken von Nr. 3
Goethe bei der Abfassung ziemlich starken Anteil ge-
haben.

1828

In: **Über Kunst und Alterthum:**

lende Kunst VI 2, 287—317.

folgende fünfzehn laut Angabe auf dem Umschlag fast
von Meyer herrührenden Stücke: 1) Peintures de
ıote dans la Lesche de Delphe par Riepen-
. S. 287—294. Es ist dies der letzte der auf Polygnot
hen Aufsätze der Weimarischen Kunstfreunde und
lt den Riepenhausenschen Wiederherstellungsversuch
lygnotischen Gemäldes der Unterwelt auf der
Seite der Lesche zu Delphi; vgl. I. Jen. A. L. Z.
Programm zum ersten Quartal S. VII; während an
telle die Kritik der Gemälde von Riepenhausen von
ist, rührt der grosse Aufsatz S. IX—XXIII von
ıer, ferner II. Die Kritik Meyers über das bei Diete-
Göttingen erschienene Werk der Gebrüder Riepen-
Jen. A. L. Z. 1805, Nr. 144. III. Über Polygnots
auf der rechten Seite der Lesche zu Delphi u. s. w.
um III. Quartal der Jen. A. L. Z. 1805 S. I—IV.
nmt also als IV. auf diesen Gegenstand bezügliche
Meyers der vorliegende Aufsatz. 2) Illustrazione
ofago Agrigentino di Raffaello Politi Sira-
4to. 21 S. Text und 4 Kupfertafeln S. 294—97.
s Abbildungen aus Pompeji S. 297—99, vgl.
69 ff. 4) Ankündigung von: Gerhard, nicht

edirte Denkmale S. 299 f. = Antike Bildwerke zum erstenmal bekannt gemacht von Ed. Gerhard. 1827. O. Jahn, Leben E. Gerhards S. 68 Anm. 1. scheint Goethe als Verfasser anzusehen, wenn er ihn nicht vielmehr bloss als Herausgeber der Zeitschrift nennt; immerhin wäre bei der Kürze der Ankündigung der Verfasser nicht absolut sicher zu ermitteln, wenn nicht auf dem Umschlag Meyer als Verfasser genannt wäre. Ebenso bei 5) Panofka, Verzeichniss der antiken Kunstwerke aus dem Nachlass des K. preuss. Consuls Bartholdy S. 300 ff. 6) Horner. Bilder des griechischen Alterthums S. 302. Vgl. IV 2, 168. V 2, 115 und dann Goethes[1]) Aufsatz über Steindruck VI 1, 31. 7) Lithographische Blätter nach Alt Nieder- und Oberdeutschen Gemälden, aus einer gegenwärtig im Besitz Ihro Maj. des Königs von Bayern, sonst der Gebrüder Boisserée und Bertram, befindlichen Sammlung, Lieferung Nro. 17 und 18. S. 303—306. In der trockenen und rein beschreibenden Aufzählung ist Meyer unverkennbar, vgl. dagegen Goethes Aufsatz über die 13—15. Lieferung (V 3, 153 ff.) und hinwiederum denjenigen Meyers über Lieferung 15 Schluss und 16 (VI 1, 148 f.) 8) Bildniss Sr. Majestät des Königs von Bayern, nach Stieler, lithogr. von G. Schreiner S. 306. 9) C. F. Zelter, halbe Figur nach C. Begas, lithogr. von L. Heine S. 307. 10) Sechs Ansichten von Frankfurt am Mayn und der Umgegend, gez. von Radl und Delkeskamp, lithographirt von Deroy, Bichebois und Courlin, 1. Heft S. 308 f. 11) Ankündigung von: Moller, Freyburger Münster S. 309 f. 12) Ansicht des Strassburger Münsters, gez. von T. Günther, gest. von F. J. Oberthür. Strassburg, Schmidt und Grucker S. 310 f. 13) Drei englische Taschenbücher mit Kupferstichen und Vignetten S. 311—315. Bis hierher sind also nach dem Umschlag alle Stücke von Meyer, die zwei folgenden sind in dem dortigen Register gar nicht aufgeführt, aber wohl ebenfalls Meyer zuzuweisen. Es sind: 14) Leonore von Bürger. In 12 Umrisstafeln. erfunden und gezeichnet von (Prof.) J. Chr. Ruhl. Klein quer Fol. S. 315. 15) Skizzen und Umrisse zu Shakespears Dramen, erfunden und radirt von Ludwig Sigismund Ruhl. Gross 4to. S. 316 f.

[1]) Aus dem Wortlaut vorliegender Anzeige könnte man schliessen wollen, dass alle vier Anzeigen von einer Hand seien. 'Schon dreymal geschah in diesen Blättern der Bilder des griechischen Alterthums von Herrn Prof. Joh. Horner Erwähnung und gerne spendeten wir ihnen das wohlverdiente Lob'. Allein wo ein so inniges Zusammenwirken wie zwischen Goethe und Meyer stattfindet, kommt das wir in seiner eigentlichsten Bedeutung zur Geltung, und ist daraus auf den Verfasser gar kein Schluss zu ziehen.

Der Schluss des zweiten Heftes gehört fast ausschliesslich Goethe an; von Seite 378 an kommt bis zum Ende in kleinerem Druck eine lange Reihe von Beurteilungen, welche nach dem Umschlag meist vom Herausgeber sind. In dieser Reihe begegnen uns einzelne Abschnitte zwischen Anführungszeichen. Diese können natürlich keinen andern Sinn haben, als dass Goethe hier einen andern Verfasser einführt; fällt das Eingeführte in das Arbeitsgebiet Meyers, so darf an dessen Autorschaft nicht gezweifelt werden, während Arbeiten ohne diese Zeichen nach der Bemerkung auf dem Umschlag Goethe zugewiesen werden müssen. Danach sind verschiedene von Strehlke in Goethes Werke, Bd. 28 aufgenommene Arbeiten dort zu entfernen und für Meyer zu reklamieren.

1) *Aeusserungen eines Kunstfreundes* VI 2, 390—391.

Im Anschluss an Goethes Besprechung der illustrirten französischen Übersetzung seines Faust von Stapfer. Hierbei ist wohl kaum an einen andern Kunstfreund als an Meyer zu denken.

2) *Tabellen* zur Geschichte der neuern Malerei von *C. Iken* S. 404.

Zwischen Anführungszeichen.

3) *Verzeichniss der von Speck'schen Gemälde-Sammlung. Herausgegeben von dem Besitzer derselben. 1827* S. 410.

Vgl. Strehlke in Goethes Werken 28, 846 f. Allein die Anführungszeichen gestatten nicht, Goethe als Verfasser anzusehen.

4) *Umrisse nach alt-italiänischen und alt-deutschen Gemälden* im Besitze von *C. F. Wendelstädt, Inspector am Städtischen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M.* S. 411.

Zwischen Anführungszeichen. Irrtümlich in Goethes Werken 28, 847.

5) *Das Hinscheiden der Maria von Schooreel* S. 430.

Zwischen Anführungszeichen. Irrtümlich in Goethes Werken 28, 851.

6) *Ankündigung eines bedeutenden Kupferstichs:* Rafaels Kreuztragung (il Spasimo di Sicilia) gest. von Toschi S. 431 f.

Zwischen Anführungszeichen, also mit Unrecht in Goethes Werken 28, 852 f. Auch der Stil spricht für Meyer.

1831

Nehrlichs Darstellungen über Faust in: 'Wegweiser im Gebiete der Künste und Wissenschaften (Beilage zur Abendzeitung) herausgegeben von C. G. Th. Winkler (Th. Hell), Nr. 105, vom 31. Dez. Unterzeichnet ist: Im Namen der Weimarischen Kunstfreunde J. W. Goethe, 10. November 1831.

Strehlke hat diese Besprechung in die Werke aufgenommen (28, 853 f.). Nehrlich, Maler in Carlsruhe, hatte Goethe sechzehn Darstellungen aus Faust gesendet, und diese Besprechung war die Antwort. Diese mutet aber in keinerlei Weise goethisch an; schon die Art, wie von Goethes Faust als der Dichtung eines Dritten gesprochen wird, verbietet an ihn zu denken. Die Bilder werden ganz nach Meyers Gesichtspunk durchgenommen: Erfindung, Motivierung, Ausdruck, Geberden, Proportionen, Gewandung. Die Art der Unterzeichnung zwingt nicht, Goethe als Verfasser anzunehmen, wir haben sie schon unter Programmen gefunden, die bis auf die Redaktion gar nicht von ihm verfasst waren; er will dadurch bloss sein E verständnis mit dem Vorgetragenen anzeigen. Im vorliegenden Fall war er der Aufmerksamkeit des Künstlers eine Antwort schuldig; er entledigte sich seiner Verpflichtung, indem er die Antwort Meyer übertrug und durch seine Unterschrift dafür eintrat; aber gerade der Zusatz 'im Namen der W. K. F.' beweist hier, dass er nicht der Verfasser ist; sonst hätte s Name allein genügt.

1832

In: **Über Kunst und Alterthum.** Von Goethe Aus seinem Nachlass herausgegeben durch die Wei rischen Kunstfreunde. Datum der Widmu Weimar, den 22. September 1832:

Künstlerische Behandlung landschaftlicher Gegenstände VI 3, 433—453.

Auf dem Umschlag sind Goethe und Meyer als Verfasser genannt. Der Letztere ergänzte die fragmentarische Arbeit Goethes nach dessen Tode durch Erklärungen, indem er den Text Goethes von seinen Zusätzen durch Anführungszeichen trennte. Als das Heft herauskam, war Meyer seinem Freunde bereits im Tode nachgefolgt. Aber jedenfalls gehörte er noch unter die Herausgeber, die auf dem Titel sich als die Weimarischen Kunstfreunde bezeichneten; erst als auch er erkrankte und schied, fiel die Aufgabe der Zusammenstellung wohl Soret und Eckermann, sowie dem Kanzler von Müller zu, der das Schlusswort geschrieben hat. Die Einführungsworte des ersten Aufsatzes werden also wohl von Meyer herrühren, weshalb wir sie hier folgen lassen:

'Den nachfolgenden Aufsatz über die Kunst in landschaftlichen Darstellungen lassen wir gebührendermassen gleich die erste Stelle in gegenwärtigem Heft einnehmen, weil ihn Goethe noch selbst für dasselbe entworfen, an der wirklichen Ausarbeitung aber durch den Tod gehindert worden. Ist diese kleine Schrift auch lückenhaft, wie solche sich unter dem Nachlass unsers grossen dahingeschiedenen Freundes vorfand, so bleibt sie nichts destoweniger eine dem verständigen Kunstliebhaber schätzbare, zu weiterm fruchtbringenden Nachdenken aufregende Arbeit. Allerwärts offenbart sich gründliche Sachkenntniss im Bunde mit einem hellen, eindringenden, das Ganze umfassenden und beherrschenden Geist.

'Der eigentlichen Abhandlung über landschaftliche Darstellungen war ein Blatt beygelegt, welches zwar wahrscheinlich früher geschrieben, doch seinem Inhalt nach sich auf dieselbe zu beziehen scheinet und ihr daher schicklich vorangeht. Weil aber das Fragmentarische in Goethe's Schrift zwischendurch Erklärungen nöthig zu haben schien, so ist überall, was ursprünglich zum Manuscript des Meisters gehört, durch vorgesetzte Häkchen von den Zusätzen unterschieden.'

Da der Aufsatz mit Meyers Erklärungen in der Hempelschen Goethe-Ausgabe (28, 875—882) nach dem ersten Druck in Kunst und Alterth. aufgenommen ist, wurde von der Aufnahme dieses Opus posthumum in unsere Sammlung abgesehen.

Siegesglück Napoleons in Ober-Italien, Zwey und dreyssig Kupferblätter nach *Appiani* von verschiedenen Meistern. Unterzeichnet: *Meyer*. VI 3, 454—481.

Nach dem Umschlag ist Goethe Mitverfasser; und es liegt auf der Hand, dass von ihm die einleitenden Worte und der erste

geschichtliche Teil bis S. 461 herrühren. Die künstlerische Betrachtung bis zum Schluss ist von Meyer. Der erste Teil findet sich nicht in Goethes Werken, da er ohne den zweiten kein selbständiges Ganze bildet.

Über Goethe's Colossalbildniss in Marmor von David. Unterzeichnet: *Meyer.* VI 3, 482 — 491. Neudr. Nr. 13.

Eine schöne Charakteristik des vielangefochtenen Bildwerks; als Zeugnis eines so innig mit Goethe vertrauten Freundes von doppeltem Werte; und die Analyse des Werks verdient daher die volle Beachtung jedes Goethe-Freundes.

Damit schliessen Meyers Beiträge und die letzte Arbeit aus seiner Feder ist so zugleich ein Denkmal für den dahingeschiedenen Freund, dem er so bald im Tode folgte.

Schön schildert der Kanzler von Müller im 'Rückblick und Schlusswort' die gemeinsame Thätigkeit der eng verbundenen Freunde für die Kunst. 'Was in bildender Kunst sich hervorthut, sagt er S. 641, wird im rechten Lichte ausgestellt, wohlmeinend besprochen, nach Motiven und Ausführung unbefangen beurteilt. Daran knüpfen sich vielseitig belehrende Winke, Vorschläge und ausführliche Schilderungen einzelner Kunstwerke; H. Meyers kritisch-historische Studien, sein scharfes Beobachtungstalent und Goethe's geniale Auffassungs- und Darstellungsgabe durchdringen sich wechselseitig zu freundlicher Harmonie und führen uns oft z. B. im Triumphzug des Mantegna, die Gestalten und Meisterwerke frühester Epochen in lebendiger Anschaulichkeit vorüber.' Und C. A. Böttiger widmet il in einem Nekrolog die treffenden Worte: 'In r bleibt Meyers ergebnissreiches Zusammenwirken mit Goethe, und seine Bescheidenheit, womit er dem kristallhellen Bache glich, der im breiten Strom seinen Namen verliert, der schönste und unverwelklichste Todtenkranz.'

Unsere ganze Zusammenstellung von Meyers Schriften ist ein Beweis für die Wahrheit dieses Wortes. Oft war es schwer, oft unmöglich, den Namen des Verfassers im Strome der Leistungen der Weimarischen Kunstfreunde wieder zu finden; ob es uns gelungen, mögen andere entscheiden; wir selber sind weit entfernt zu glauben, dass mit vorliegendem Versuch alle Fragen gelöst, alle Zweifel gehoben seien. Wir sind zufrieden, wenn uns das Zeugnis nicht versagt wird, dass die Lösung der schwierigen Frage um einen wesentlichen Schritt gefördert worden ist.

Die Anordnung der in die Sammlung aufgenommenen Stücke ist nach dem Goetheschen Programme der Propyläen getroffen, wo Theorie, Geschichte und Ausübung die leitenden Gesichtspunkte sind, s. S. XXXII.

Der Text der in die Sammlung aufgenommenen Aufsätze schliesst sich durchweg den ersten Drucken an. Das zweite, vierte und achte Stück ist im Original in Antiqua gesetzt. Offenbare Druckfehler wurden ohne ausdrücklichen Vermerk verbessert, z. B. S. 32 Z. 18 ware | 105, 4 herausgeben | 123, 14 Pietero | 202, 20 vorzülich u. a. m. Unrichtige Schreibweise von Namen wurde nicht berichtigt, wenn der Klang des Wortes dadurch nicht alteriert wird, z. B. 16, 4 Onix | 33, 34 Syrenen | 91, 10 Mycon | 223, 30 Hieronimus | 251, 2 u. ö. Fischer. In den Anmerkungen zu dem Aufsatz über neu-deutsche religios-patriotische Kunst war durch die Art des ersten Druckes schon auf Ergänzungen hingewiesen; diese wurden in eckigen Klammern in Antiqua beigesetzt. Sonst ist verbessert: 8, 13 konnte | 11, 31 Vorderseite) im | 14, 1 Sinn) mythische | 19, 11 im aus ein | 25, 11 Bewegung Begierden | 26, 24 Corrain | 32, 15 allgemeine | 32, 26 vorgestellt | 32, 33 vergißt | 33, 8 Gang | 33, 26 Domenichio | 34, 36 inediti T. | 35, 26 Dirge aus Dinge | 35, 33 und nachher Zethens | 39, 35 Vatikans L. | 40, 20 Valerii | 41, 21 Poussin | 48, 11 zwey und | 51, 27 einen | 53, 28 angeführte | 54, 18 gewonnen hingegen, entsteht | 55, 3 bringen die | 59, 6 welchen | 82, 25 desselben | 84, 23 Ludevisische | 86, 31 des aus der | Callixogis | 89, 33 Künstler, ihre | 95, 5 Zeit und | 96, 3 Vielen | 108, 5 die aus der | 109, 18 Pflanzen, ist | sagen er | 113, 27 bezielende | 125, 37 das | 128, 22 Hieroglyphen wahrhafte | 129, 2 Ite | 129, 5 1ste | 131, 19 derselben | 140, 36 Cystra | 143, 18 war | 145, 28 allem | 149, 10 Bräutigams in | 158, 7 dem aus den | 167, 10 desselben | 167, 23 manchem | 172, 22 denselben | 176, 6

milder natürlicher | 180, 18 aus Behandlung | 185, 8 Streich | 195, 10 Logen; | 199, 1 ꝛc die | 199, 34 Attila in | 202, 24 Gruppen | 206, 11 Lieblingsgötter | 211, 22 wahrnahmen | 216, 8 im | 216, 25 gegründeſten | 217, 12 Stellung ihrem | 218, 35 Epicharmes | 220, 4 ſichern | 221, 34 Parnaß. Horaz | 225, 2 empfehlenswerth. | 225, 14 Jul. II. bey | 231, 33 Bilden | 235, 34 Jakobszug | 236, 34 ſein älterer | wird. Die | 241, 21 übergegangen | 241, 29 kräftigem | 242, 3 vorhält. | 242, 4 Mechiſedech | 242, 7 Landſchafsmahlerey |

Eigentümlicher Gebrauch von Wörtern begegnet 82, 30 Gegenſtand = Gegenstück | 95, 7 vorüber = gegenüber | 133, 3 gelten mit Accusativ = betreffen, angehen |

Anmerkungen. 56, 6 Preisaufgabe: s. Fünfte Weimarische Kunstausstellung 1803, Programm zur Jen. A. L. Z. 1804: Odysseus bei Polyphem.

71, 11 Apollokopf: sog. Apollo Pourtalès, Friederichs-Wolters, Gipsabgüsse des Berliner Museums Nr. 1526, Müller-Wieseler, Denkmäler alter Kunst 2, Taf. 11, 123.

73, 35 Basrelief in der Villa Albani: das sog. Leukothea-Relief, Overbeck, Gesch. d. griech. Plast. 1 [3], 174 f., Friederichs-Wolters Nr. 243.

74, 13 Statue der Minerva: vgl. Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 1 § 13 und Anm. 30.

75, 2 Cippus: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 3, 2 § 14 und Anm. 72, Taf. 5.

75, 4 dreyeckigter Altar in der Villa Borghese: sog. Zwölfgötteraltar, jetzt in Louvre, Winckelmann, Kunstgesch. Buch 3, 2, § 5 u. 6, Anm. 41 u. 45, Taf. 7. 8. Müller, Handbuch der Archäologie der Kunst § 96, 22, Friederichs-Wolters Nr. 422, Overbeck, Gesch. der griech. Plastik 1 [3], 197 f.

76, 22 Basrelief in der Villa Albani: Overbeck, Griech. Plast. 1 [3], 198, Kunstmythol. 3, 174 ff., Atlas dazu Taf. 10, Nr. 29.

77, 1 dreyseitiges Werk: die berühmte Dresdner Dreifussbasis, Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 1 § 13, Anm. 30, Taf. 32, BCD, Overbeck, Griech. Plast. 1 [3], 199 f., Friederichs-Wolters Nr. 423, H. Hettner, Bildwerke der Antikensammlung zu Dresden [4], S. 76, 80.

78, 2 rundes Werk: Winckelmann Kunstgesch. Buch 3, 2, § 16 und Anm. 76, Müller-Wieseler, Denkm. alter Kunst 2, Taf 18, 197, Friederichs-Wolters Nr. 424, O. Jahn, Arch Aufs. 108.

78, 3 Basrelief des Kallimachus: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2, § 14 und Anm. 30, Atlas zu Meyers Kunstgesch Taf. 5 D.

78, 20 Vestalin: jetzt genannt Hestia, Winckelmann, Kunstg. Buch 3, 2 § 11, Buch 5, 5 § 4, Buch 8, 2, Anm. 1, Taf. 39 B. Friederichs-Wolters Nr. 212.

78, 21 zwey männliche unbekleidete Statuen: vermag ich nicht nachzuweisen.

78, 35 Pallas: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 1 Anm. 30, Taf. 32 A, Buch 8, 2 Anm. 10, Abs. 4, Friederichs-Wolters Nr. 444, Hettner S. 67, 61, Overbeck, Griech. Plast. 1^3, 195 fig. 46.

79, 23 Altar im Capitolinischen Museum: Meyers Kunstgesch. 1, 51, Atlas dazu Taf. 6, ABCD.

80, 30 Minerva: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2 Anm. 1, Abs. 6—9, Taf. 20 C. Friederichs-Wolters Nr. 476.

81, 10 Barbarinische Muse: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 9, 1 § 29, Buch 8, 1 Anm. 29, Buch 8, 2 Anm. 1 Schluss.

81, 17 Minerva: wahrscheinlich = Hettner S. 73, 72, Friederichs-Wolters Nr. 478.

81, 36 Figur auf dem Monte Cavallo: der bekannte Pferdebändiger, Atlas zu Meyers Kunstgesch. Taf. 15, A, Friederichs-Wolters Nr. 1270.

82, 14 Minerva: Müller-Wieseler, Denkm. der alten Kunst 2, Taf. 19, 205, Friederichs-Wolters Nr. 1436.

82, 28 Kopf des Apollo: vermag ich nicht nachzuweisen.

83, 21 Minerva in der Villa Albani, Brustbild und Statue: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2 § 4 und Anm. 10, Abs. 14. Friederichs-Wolters Nr. 524. E. Braun, Vorschule der Kunstmythologie Tf. 70.

83, 36 Amazone: Winckelmann, Kunstgesch. Buch 8, 2 Anm. 10, Abs. 16 u. 17.

Für die im dritten Stück, S. 84—87 aufgeführten Bildwerke habe ich Nachweisungen nicht für nötig erachtet, da dieselben allgemeiner bekannt sind.

91, 19 Ctesilaus: so wurde der Name früher gelesen, jetzt ist Kresilas als richtige Form festgestellt.

93, 26 ff. In dieser Form kann der Satz unmöglich geschrieben sein; vielleicht ist vor Cydias ein Komma statt des Punktes zu setzen, wodurch Cydias zweites Objekt zu halten Z. 24 wird.

118, 32 f. Nachrichten über Boisserée's Sammlung s. Kunst und Alterthum I 1, 132 ff. = Goethe, Werke 26, 316 ff.

140, 28 Parthenon: Bis in den Anfang unseres Jahrhunderts herein hielt man die Giebelgruppen des Parthenon für Werke aus Hadrians Zeit, veranlasst durch Spons Reisebeschreibung 1678, der in zwei Figuren des Westgiebels Hadrian und Sabina zu erkennen glaubte, vgl. Michaelis, Der Parthenon, S. 60 ff.

Inhalt.

		Seite
1.	Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst . . .	3
2.	Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst	46
	Ueber Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten	46
	Vom Wunderbaren; besonders von wunderbaren Thiergestalten als Gegenständen der bildenden Kunst	53
3.	Ueber Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste. Einleitung	57
4.	Versuch einer Griechen-Symmetrie des menschlichen Angesichts	68
5.	Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst . .	72
6.	Ueber Meyers Geschichte der bildenden Künste. [Selbstanzeige]	88
7.	Neu-deutsche religios-patriotische Kunst	97
	Anmerkungen dazu	121
8.	Ueber ein altes Gefäss von gebrannter Erde, auf welchem der Raub der Cassandra vorgestellt ist .	132
9.	Die Aldobrandinische Hochzeit von Seiten der Kunst betrachtet	145
10.	Rafaels Werke besonders im Vatikan	167
11.	Die Vermählnng der heil. Jungfrau mit St. Joseph; nach Rafael gestochen von Gius. Longhi	244
12.	Sanct Sebalds Grab zu Nürnberg	251
13.	Ueber Goethe's Colossalbildniss in Marmor v. David	254

Kleine

Schriften zur Kunst

von

Heinrich Meyer

gt. Ein guter und vortheilhafter Gegenstand hebt und den Genius, befördert, giebt Muth und Kräfte das angne mit Lust zu vollenden, hingegen legt der schlechte widerstrebende Gegenstand immerfort neue Hinderniſſe in :g, ermüdet und schlägt nieder; es wird weder der r seines Werkes froh, noch der Beschauer desselben n befriedigt werden können.

c nun in dieser wichtigen Angelegenheit unsern ıoſſen, nach bester Einsicht und Überzeugung, einigen geben wünschen, halten wir uns nicht im allgemeinen hes an einem andern Orte seinen Platz finden wird, ı ı uns unmittelbar zu [21] der Materie, welche zu behandeln, uns vorgenommen haben.

---

dert von einem jeden Kunstwerke, daß es ein für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden

schöpfen müßte, gefaßt und verstanden werden. So wie wir ein Gedicht tadeln würden, dessen Fabel und Motive nur aus angehängten Noten verständlich werden könnten, so haben wir Ursache mit Gemählden oder Statuen unzufrieden zu seyn, deren Bedeutung nicht vor unserm Auge liegt, sondern erst nachgelesen oder erzählt werden müßte.

Von den Gegenständen überhaupt.

Sondern wir von Werken der bildenden Kunst aller Art dasjenige ab, was ihnen durch Form und Farben, durch geistige und mechanische Behandlung geliehen wird, so bleiben nur noch die Stoffe, die Gegenstände, zur Betrachtung übrig; wir unterscheiden dreyerley Arten:

[22] Die ersten sind die vortheilhaften, der Kunst angemessen und bequem. Das Werk liegt gleichsam schon im Keime darinn, und wächst unter der pflegenden Hand des Künstlers schnell hervor.

Die andern, welche man gleichgültige oder unthätige Gegenstände nennen möchte, hängen ganz von der Behandlung ab, sie sind unbedeutend, wenn nicht das Genie des Künstlers Gehalt hineinlegt.

Die dritte Art sind die widerstrebenden, welche, d erſten Forderungen zuwider, ſich nicht ſelbſt ausſprechen. ihnen iſt alle Mühe verlohren, weil ſie dem Beſchauenden ni deutlich werden können. Geſchmack und Kunſt erſchöpfen ih Kräfte umſonſt daran, und werden zwar endlich ein angeneh wohl in die Augen fallendes Bild zuwege bringen, aber b deutend, allgemein wirkend kann es nicht werden.

Von den vortheilhaften Gegenſtänden.

Die einfache Darſtellung rein menſchlicher Handlungen ſ der Kunſt und durch ſie uns ſelbſt wieder am nächſten liegen; es bedarf bey ihnen keiner Erklärung, ſie wirken mittelbar. Wir gehen deswegen von ihnen aus, und ſie uns auf einer gewiſſen Stufe. Höher hinauf ſetzen die hiſtoriſchen Darſtellungen, einzeln oder [23] im Cyk dann folgen die Characterbilder, ferner die erfundnen (poetiſ

ythiſchen und allegoriſchen Bilder, ganz zu oberſt ſetzen wir ie ſymboliſch bedeutenden, ebenfalls einzeln oder im Cyklus.

Haben wir nun auf dieſe Weiſe die höchſte Höhe erreicht, finden wir tiefer als die reinmenſchlichen, die Scenen des emeinen Lebens; auch gebührt den Thierſtüken und den Landhaften ein Platz unter den Gegenſtänden, welche für die Darſtellung tauglich ſind, weil ſie nach ihrer Art wirkſam nd bedeutend ſeyn können, ob ſie gleich immer ein geringeres ntereſſe einflöſen, als diejenigen, welche menſchliche Handlungen nd Figuren zum Grunde haben.

Rein menſchliche Darſtellungen.

Unter rein menſchliche Darſtellungen ſind vornehmlich zu ählen alle diejenigen ſogenanten Madonnenbilder und heiligen amilien, deren Figuren, in Geſtalt und Zügen, nicht über höne Natur und Menſchheit erhoben ſind, wenn wir einige onventionelle Zeichen, z. B. den goldenen Schein um die öpfe, und allenfalls epiſodiſche Nebenfiguren von Engeln, der dem weiſſagenden kleinen Johannes dabey überſehen wollen, können beynahe alle insgeſammt unter dieſe Klaſſe gerechnet erden; denn die [24] neuere Kunſt erhob ſich in wenigen den dieſen Bildern bis zur höhern ſymboliſchen Bedeutung, nd was ſind die übrigen anders als Mütter, welche ihre inder pflegen, tränken, ankleiden, zart und liebend in die rme ſchlieſſen? Selbſt die Madonna della Seggiola [1]) z. B. ſt nicht mehr, als vielleicht nur das fürtreflichſte Bild dieſer rt. Wahrſcheinlich iſt ſie ein Bildniß, oder ſie könnte es och ſeyn, denn es leben gewiß zu allen Zeiten, und in jedem ande eben ſo ſchöne Frauen, und vielleicht mehrere als man enken möchte. Gedachtes Bild hat nichts von dem Hohen, eiligen, Himmliſchen, was wir mit der Idee von der Mutter ottes zu verbinden pflegen, oder verbinden müßten, ſondern ſt blos reine, treue Darſtellung der reinſten Menſchlichkeit, gerade daher fließt der unendlich unwiderſtehliche Reitz, liegt es allen Wünſchen und Hoffnungen eines jeden

[1]) Meiſterſtück von Rafael, im Pallaſt Pitti, zu Florenz.

Herzens so nahe, und bedarf keines fernern Zweks, keiner andern Bedeutung. Der kleine Johannes ist eine Episode, ein Attribut, welches das Kunstwerk mehr rundet, und die Anordnung desselben vollkommen macht, aber deswegen die Darstellung in ihrem innern Character nicht ändern kann. Es darf kaum noch angemerkt werden, daß [25] dieses Fach nicht nur das Ruhige und Reizende, sondern auch das Rührende und Pathetische, und alles, was zwischen diesen beyden Extremen liegt, umfassen kann. Ein sehr schönes Beyspiel von der lezten Art ist das Incendio di Borgo,[1]) in welchem Rafael, mit weiser Überlegung, das Historisch-bedingte, Dunkle und Mystische dem Rein-menschlichen aufgeopfert hat. Es ist die allgemeine Vorstellung von einer bey Nacht ausbrechenden Feuersbrunst. Aus Verwirrung, Noth, Schreken und Gefahr, welche in solchem Falle zu entstehen pflegen, sind die rührenden Motive gezogen, wodurch das Werk einem jeden Beschauer so werth und so interessant wird. Der Papst, welcher den Segen spricht, und damit dem Feuer Einhalt thut, ist weit zurük, als entfernter Zuschauer, in den Hintergrund verwiesen, wo er auf die Wirkung und den ersten Eindruk des Ganzen keinen entschiedenen Einfluß haben kann. Die Vergleichung dieses Bildes mit der Anlandung der Sarazenen zu Ostia,[2]) ist besonders lehrreich, weil derselbe grosse Meister darinnen eine fast ähn Aufgabe, ganz im entgegen- [26] gesezten Sinne, aber a mit sehr verschiedenem Erfolg behandelt hat. Hier thront Papst im Vordergrunde und betet, Gefangene werden vor ihn gebracht, in der Ferne ist der Streit vorgestellt. Es fe gewiß auch diesem Stük nicht an Verdiensten des Styls, der Zeichnung und Ausführung, aber wenn von Rafaels Bildern im Vatikan die Rede ist, so erwähnt man doch immer desse kaum oder nur beyläufig, denn es interessirt nicht und undeutlich, der Gegenstand ward jezt durch die Umwendu mystisch, und für die Darstellung widerstrebend, man muß das Vergnügen, welches die Anschauung gewährt, mit der Mi

[1]) Eins der grossen Wandgemählde im Vatikan.

[2]) Ebendaselbst, und eigentlich das Nebenstük vom Incendi di Borgo.

erkaufen, die Bedeutung zu entziffern, da hingegen das Incendio di Borgo auf einmal, mit allem was es iſt und vermag, vor unſern Augen, vor unſerer Seele ſteht, ganz überſchaut und begriffen wird.

Hiſtoriſche Darſtellungen.

Hiſtoriſche Darſtellungen, wenn ſie auf der Baſis des Rein-menſchlichen der Handlung ruhen, und ſich ſelbſt ausſprechen, alſo die Bedingungen eines Kunſtwerks als Gegenſtand erfüllen, haben darum ein gröſeres Intereſſe, weil überdem, daß ſie das Gemüth anſprechen, der Verſtand noch einen andern Bezug an ihnen ausfindig macht. [27] Sie verſezen uns in andere Zeiten, und machen uns mit merkwürdigen Menſchen und Thaten bekannt, es treten Weiſe und Helden, ja zuweilen ſelbſt Götter darinnen auf. Wir machen hier abſichtlich keinen Unterſchied zwiſchen Gegenſtänden, die aus der wahrhaften Geſchichte und denen, die aus der Fabel genommen ſind, denn obſchon ſie verſchiedene Gattungen auszumachen ſcheinen, und die letztern beſonders ſich nahe an das poetiſche, oder mythiſche Fach anſchmiegen, ſo würde durch ſolche Trennung das Ganze vielleicht zu ſehr vereinzelt, und doch für die Entwiklung der Regeln, um welche es hier zu thun iſt und die ſich über das Ganze erſtreken, nichts gewonnen werden. Die hiſtoriſche Darſtellung kann zwar jeden Character annehmen, ſie findet gute Gegenſtände von der ſanften und gefälligen Art, doch am liebſten wählt ſie rührende, erſchütternde Gegenſtände.

Laokoon, Niobe, der Kindermord, die Peſt unter den Philiſtern, und die Schlacht Conſtantins gegen den Maxentius [1]), als die gröſten Meiſterſtücke der Kunſt in die- [28] ſer Art, ſind außer den Kunſtzwecken noch auf große Wirkung berechnet, und demzufolge wären Gegenſtände, wo Ernſt, Traurigkeit, und Schmerz, wo das Pathetiſche und Tragiſche herrſcht, für hiſtoriſche Darſtellungen vor allen andern paſſend und bequem.

[1]) Laokoon, Niobe, bekante Antiken. Schlacht des Conſtantin, groſſes Wandgemälde im Vatikan, von Rafael erfunden, von Julius Roman ausgeführt. Peſt unter den Philiſtern, ein ſeltener Kupferſtich des Marc Anton nach Rafaels Zeichnung.

Es gereicht dabey dem Künſtler zum Vortheil, daß die wilden Leidenſchaften, die Grauſamkeit, Elend und Noth, welche er bildet, durch die Autorität der Geſchichte von ihm ſelbſt abgelehnt werden. Vielleicht würde man ihm verargen, wenn er den Mord unſchuldiger Kinder, die Angſt und das Leiden der Familie Laokoons ſelbſt erfunden hätte; ſo aber ſtellt er ſeinen Gewährsmann dafür, und gegen eine Thatſache läßt ſich weiter nichts einwenden.

Indeſſen ſey hier den Vorſtellungen grauſer und ekelhafter Märtyrerſcenen das Wort nicht geredet: die meiſten dürften, bey der Unterſuchung, als unbequeme Gegenſtände für die bildende Kunſt erfunden werden, wenn gleich ein geſchmackvoller Künſtler vielleicht einige dergeſtalt behandeln könnte, daß weder Auge noch Gefühl beleidigt würde.

Die Bedingung, daß ein Werk der bildenden Kunſt ſich ſelbſt ganz ausſprechen müſſe, verengt freylich den Kreis hiſtoriſcher Darſtellungen, beſonders für einzelne Bilder, deswegen iſt es rathſam aus mehrern zuſammen [29] einen Cyklus zu formiren, eine Geſchichte in ihren Folgen darzuſtellen, und dergeſtalt das Kunſtgebiet, das Reich der Gegenſtände wieder zu erweitern. Denn es ſind viele für ſich ſelbſt zwar nicht deutlich und alſo zur Darſtellung untauglich, können aber in der Verbindung mit andern brauchbar werden, durch ein vorhergehendes oder nachfolgendes Bild Licht erhalten, und auch wieder zu ihrer Erklärung beytragen.

Der Künſtler, welcher es übernimmt, eine Geſchichte als Cyklus zu behandeln, oder, um ſo zu ſagen, uns eine Erzählung vor Augen zu ſtellen, muß zu ſeinen Bildern die bedeutendſten und für die Darſtellung bequemſten Puncte derſelben auszuſ en wiſſen. Die Natur ſeiner Kunſt, welche auf Darſtellung e zelner Momente eingeſchränkt iſt, zwingt ihn Sprünge zu n, darum muß er acht geben, daß die Zwiſchenräume ſich u k ausfüllen, er muß alles Weitläufige vermeiden und ſich vorg hüten, die eigentliche Folge, oder den durchgehenden en de Geſchichte zu unterbrechen, der Held ſey in jedem Bilde die figur, oder wo das nicht angeht, doch eine der rer und werde überall leicht wieder erkannt. Von der Beob

dieſer Regeln hängt die Deutlichkeit, das Intereſſe, und ſomit der ganze Gewinn ab, welcher der darſtellenden Kunſt aus dem [30] Cyklus zuwächſt. Der berühmteſte ausgeführte Cyklus iſt in den Logen des Vatikans, wo Rafael die Geſchichte des alten Teſtaments, von der Schöpfung an bis auf Chriſtum, in zwey und fünfzig Bildern, durch ſeine Schüler mahlen laſſen, auch einige davon ſelbſt ausgeführt, andere retouſchirt, zu allen aber die Zeichnungen hergegeben hat. In jeden von den dreyzehen Bogen dieſer Logen ſind am Gewölbe jedesmal vier Bilder gemahlt, die im nächſten Bezug mit einander ſtehen und ein abgeſondertes Ganze unter ſich ausmachen. Die Geſchichte Moſis allein iſt in acht Gemählden, durch zwey Bogen fortgeſezt, und der Auszug Loths aus Sodom hat drey Stücke zu Nachbarn, welche den Abraham betreffen.

In Rückſicht auf die Wahl der Gegenſtände zum Cyklus ſind zwar dieſe Gemählde keine vollkommenen Muſter, und es iſt ſehr wahrſcheinlich, daß Rafael darinn nicht ſeinem eigenen Gutdünken gemäß handeln konnte, ſondern eine gegebene Vorſchrift zu befolgen hatte; wir bedienen uns ihrer indeſſen doch als Beyſpiele, weil ſie verſchiedene nothwendige Bemerkungen herbeileiten, und wir vorausſetzen dürfen, daß wenigſtens die Kupferſtiche davon faſt allen unſern Leſern wohl bekannt ſind.

In den Bildern, welche die Geſchichten Moſis enthalten, ſcheinen uns die Gegenſtände am beſten angegeben. [31] Zuerſt die Errettung des Kindes aus dem Fluſſe, hernach ſeine Berufung zum Führer des Iſraelitiſchen Volks, da ihm der Herr im feurigen Buſch erſcheint, wodurch die beyden Wunder von dem Durchgang durchs rothe Meer, und wie, bey Berührung mit dem Stabe, Waſſer aus dem Felſen ſpringt, ſchön vorbereitet werden. Darauf folgt der Empfang der Geſeztafeln auf dem Berge Sinai, und endlich wie Moſes ſolche dem Volk vorhält. Soweit könnte das Ganze wirklich für ein Muſter cykliſcher Darſtellung gelten, die Geſchichte wäre ſummariſch, deutlich und in ihren Hauptmomenten vorgetragen; aber zwiſchen die beyden lezten Stüke iſt der Tanz ums goldne Kalb und die Anbetung der Wolkenſäule nicht glüklich eingeſchoben, ſie ſtehen ſo müßig als überflüſſig da, und ſind, für ſich allein betrachtet,

zwar treffliche, verdienſtvolle Bilder, aber aus dem Geſichtspuncte, unter welchem wir hier die Sache anſehen müſſen, blos Lückenbüßer, die dem Hauptzweke der Deutlichkeit mehr ſchaden als nuzen; denn im erſten iſt Moſes eine ſehr entfernte Nebenfigur, und das andre gehört eigentlich nicht zur Geſchichte und unterbricht die Folge derſelben.

Im erſten von den vier Bildern, welche ſich auf David beziehen, wird ſeine Salbung vorgeſtellt, im andern erlegt er den Rieſen Goliath, im dritten ſieht man die [32] Batſeba ſich baden; dadurch aber entſteht eine ſo groſſe Lücke in der Reihe, daß kein Zuſammenhang mehr zwiſchen dieſem und dem vorigen Bilde wahrgenommen werden kann, auch bereitet es den folgenden Triumph nicht vor, und derſelbe bleibt alſo wieder ohne anſchauliche Urſache.

Den vier Geſchichten von Noah, oder eigentlich der Sündfluth, mangelt, um ein vollkommner Cyklus zu ſeyn, der Anfang. Ihnen müßte ein Bild vorangehen, welches den verderbten irdiſchen Wandel der Menſchen darſtellte, und hingegen den Noah mit den Seinen als frömmer, beſſer, der Errettung werth zeigte; erſt dadurch würde die Erbauung der Arche und die Sündfluth vorbereitet werden, denn dieſe leztere, oder eine jede Überſchwemmung und Waſſersnoth, iſt, als allgemein menſchliche Darſtellung, ein vortrefflicher Gegenſtand für die bildende Kunſt; ſoll ſie aber hiſtoriſch bedeutend werden, ſo muß man nothwendig die Arche darin ſehen, und um zu wiſſen, was und warum dieſe da iſt, muß ihre Erbauung, und früher die Urſache der Erbauung vorangehen; nur alsdann, wenn die Sündfluth hiſtoriſchbedeutend worden iſt, kann ſich der Ausgang aus der Arche an dieſelbe anreihen und verſtanden werden. Endlich macht das Opfer gleichſam [33] den Schlußſtein des Ganzen aus, der Cyklus iſt dadurch rund und fertig. Man mache den Verſuch und nehme dieſes Bild von den andern weg, ſo wird das Ganze nicht mehr vollendet erſcheinen; man ſeze im Gegentheil noch ein Bild hinzu, ſo wird dieſes wieder andere fordern, weil damit ein neuer Cyklus anfängt, es wird nicht recht zurückgreifen, weil

der erſte geendigt war. Als ein einzelnes Bild wäre das Opfer Noah, wie Rafael ſolches hier vorgeſtellt hat, ein unbedeutender Gegenſtand, näher bedingt aber, wie in einem Bilde des Nicolaus Pouſſin im Pallaſt Corſini zu Rom, völlig widerſtrebend.

Nun bemerken wir noch unter dieſen Rafaeliſchen Arbeiten Gegenſtände von einer ganz andern Natur, welche zwar für einzelne Bilder, wenn auch nicht vortheilhaft, doch mehr oder weniger brauchbar ſind, hingegen in den Cyklus nicht paſſen. Von dieſer Art wären die Geſchichten Jacobs, die Himmelsleiter, die Töchter Labans beym Brunnen, und der Zug nach Kanaan, keines fordert das andre, keines weißt auf das andre zurük, ſie ſind ſich alle ganz fremd. Da wo Jacob mit dem Laban wegen der verwechſelten Braut zürnt, hat Rafael in der Bearbeitung eines widerſtrebenden Gegenſtandes das Möglichſte, ja wir möchten wohl ſagen, ein Wunder gethan.

Hier brechen wir ab, um den Artikel von den vatikanischen Logen nicht über die Gebühr auszudehnen, denkende Künſtler werden auf die angegebene Weiſe nun leicht die übrigen Stücke, nebſt allem, was ihnen ſonſt in dieſem Fache noch vorkommen kann, zu beurtheilen wiſſen, ſie werden von dem Guten lernen und auch das Fehlerhafte oftmals als Warnung benuzen.

[34]

Aus dem Alterthum haben ſich auf verſchiedenen Graburnen cykliſche Darſtellungen erhalten. Eine der ſchönſten iſt in der Villa Borgheſe, wo, in vier geſonderten Bildern, die Geſchichte des Actäon, mit trefflicher Kunſt, in flach erhobener Arbeit, vorgeſtellt iſt. Im erſten Stük, zur Seite rechts, ſieht man ihn als Jäger mit Hunden beſchäfftigt, im andern belauſcht er die badende Diana, im dritten erſcheint er mit dem Hirſchhaupte und wird von ſeinen Hunden angefallen (dieſe beiden lezten Stücke ſind auf der Vorderſeite), im vierten zur Seite links, iſt er wieder in völlig menſchlicher Geſtalt als Leiche zu ſehen, ein Mädchen beweint ihn und eine Alte hebt ſeine Füße auf. Die Hauptmomente der vorgeſtellten Geſchichte ſind in dieſem Werk mit Verſtand gewählt und man wird dadurch vollkommen von Actäons Stand, Beſchäfftigung, Abentheuer und tragiſchem Ende unterrichtet.

Auf einer andern großen Urne, in der florentiniſchen [35] Gallerie,[1]) iſt der ganze Lebenslauf eines vornehmen Römers, ſeine Beſchäfftigungen, ſeine Würden im Krieg und Frieden vorgeſtellt, nicht, wie im vorigen Werk, in beſondere Bilder getheilt, ſondern alles hängt zuſammen und macht ein Ganzes aus. Auf der rechten Seite empfangen die Parzen das Kind von der Mutter, und ſchreiben ſein Schickſal auf eine Kugel, dann wird der Knabe von ſeinem Lehrer in den Wiſſenſchafften und Künſten unterrichtet, zum Manne gereift vermählt er ſich, bringt Opfer, ſtehet auf einem erhöhten Poſtament, der Friede hinter ihm, eine Frau und ein kleines Mädchen ſcheinen um Schutz zu bitten. Er jagt wilde Thiere, ſitzt endlich und ruht aus, in der Hand einen Zepter haltend, die Rüſtung wird ihm abgenommen. Ein Triumphbogen zeigt ſeine Siege an.

Charakterbild.

Das Charakterbild unterſcheidet und erhebt ſich als Gegenſtand über die hiſtoriſche Darſtellung dadurch, daß alle Figuren deſſelben für ſich intereſſiren müſſen und die Handlung ihnen nur zur nähern Bezeichnung, oder Ver- [36] ſinnlichung des Charakters beygelegt, anerfunden und um deswillen untergeordnet iſt. Im hiſtoriſchen Bilde hingegen ſind die Figuren um der Handlung willen da, ſie ſtellen ſolche dar, jene aber werden durch die Handlung dargeſtellt, dort iſt ſie das Mittel, hier der Zwek.

Das reinſte und vollkommenſte Beyſpiel in dieſer Gattung von Kunſtwerken, wäre nach unſerer Meinung die Schule von Athen, von welcher auch die obigen Beſtimmungen hergenommen ſind, neben derſelben wird der Parnaß ſeinen Plaz behaupten können. Auch des Guido herrliches Bild von S. Peter und Paul[2]) muß unter den vorzüglichſten genannt werden, wiewohl es von kleinerm Umfange iſt. Der Disputa

[1]) Abgebildet in den **Monumenti inediti des Guattani, 1784.** pag. 43.

[2]) Im Pallaſt Zampieri, zu Bologna.

über das Sacrament wird alsdann gedacht werden, wenn von myſtiſchen Gegenſtänden die Rede ſeyn wird, wiewohl ſie von Rafael als Characterbild, um der Schule von Athen entgegen zu ſtehen, behandelt worden.

Sonder Zweifel hat auch die alte Kunſt in dieſem Fache viel vortreffliches geleiſtet und man kann die vom Pauſanias beſchriebenen Gemählde des Polygnotus, in der Leſche zu Delph, füglich hieher rechnen. Auch iſt uns [37] in dem Basrelief auf der berühmten Medicäiſchen Vaſe [1]) ein eigentliches Charakterbild übrig geblieben, denn der Künſtler hat, wie es ſcheint, keinesweges eine Opferung der Iphigenia vorſtellen wollen, die Figuren ſtünden wohl ſonſt nicht ſo geſondert um das Gefäß her, und wären durch Handlung mit einander verbunden, auch nehmen ſich weder Agamemnon noch Iphigenia, als Hauptfiguren, über die andern beſonders aus, und der Altar mit der Bildſäule der Diana, an welchem dieſe leztere ſitzt, kann für nichts anders als für ein beygelegtes Zeichen, oder Attribut gelten, wodurch die Figur kenntlich gemacht wird. Dieſes Werk wäre alſo, nach allen Abzeichen, ein Charakterbild der vornehmſten griechiſchen Heroen, die in der Geſchichte des Trojaniſchen Kriegs berühmt ſind.

Zu dem Rang des Charakterbildes erheben ſich auch Bildniſſe von der Art wie Leo X. zwiſchen zwey Cardinälen, die Halbfigur vom Cardinal Faedra, und das Knieſtük von Julius II, alle zu Florenz von Rafael; der ſogenannte Schulmeiſter, Machiavel und Cäſar Borgia in der Gall: Borgheſe und das nicht ausgemahlte Bildniß von Paul III mit ein paar andern Figuren, zu Capo di Monte in Neapel, von Tizian. Die Handlung der vor- [38] geſtellten Perſonen zeigt den Charakter an, alles iſt bedeutend, wahrhaft lebendig. Alles ſtimmt in ſich ſelbſt überein. Es ſind Abbildungen vom Menſchen ſelbſt, von ſeinem Weſen, ſeinem Innern, nicht nur eine unbedeutende Ähnlichkeit mit der äuſſern Geſtalt deſſelben.

[1]) In der Florentiniſchen Gallerie.

Erfundene (poetiſche im engern Sinn), mythiſche, allegoriſche Darſtellungen.

Poetiſche Bilder im engern Sinn, welche erfundene Gegenſtände darſtellen, mythiſche und allegoriſche Bilder ſcheinen in der bildenden Kunſt noch höher als das Charakterbild zu ſtehen, weil ſie meiſtens aus ſymboliſchen, bedeutenden Figuren zuſammengeſezt ſind. Hier iſt das Wunderbare eigentlich am Plaz, es ſind großentheils Scenen aus dem goldnen Zeitalter, oder Erſcheinungen, die im Äther ſchweben. In ihrer ganzen Darſtellung muß mehr Schwung und Glanz herrſchen als bey hiſtoriſchen Gegenſtänden, und ſie ſollen immer durch etwas Außerordentliches, Überraſchendes, Unerwartetes den Zuſchauer in ein angenehmes Erſtaunen ſezen. Es iſt ſchwer die Grenze auszumachen, wo die erfundenen Gegenſtände in der bildenden Kunſt gegen die hiſtoriſchen und allegoriſchen aufhören. Vielleicht löſt ſich der Knoten am leichteſten dadurch, wenn man alles Wunderbare, Übernatürliche poe- [39] tiſchen Gegenſtänden beyzählt. Rein allegoriſche Gegenſtände würden wir aber diejenigen nennen, welche, unter der Außenſeite des poetiſchen, hiſtoriſchen oder ſymboliſchen Bildes, eine wichtige, tiefe Wahrheit verbergen, die der Verſtand erſt dann entdekt, nachdem der befriedigte Sinn nichts mehr zu erwarten hat. Allegorien überſchreiten daher gewiſſermaſen, ſchon als ſolche, die Grenzen der Kunſt, und ſind nur in dem Falle zu dulden, wenn ſie richtig und treffend ſind; und nur wenn ſie es in außerordentlichem Grade ſind, können ſie auf Lob und Bewunderung Anſpruch machen, um des außerordentlichen Aufwands willen von Geiſt und Genie, welcher dazu erforderlich iſt.

Künſtler, die dergleichen Gegenſtände behandeln wollen, dürfen darum das Gewagte ihres Unternehmens nie vergeſſen, und ſollten ſich, um der fernern Beziehung willen, auf welche ihr Bild angelegt iſt, keine einzige von den Bedingungen und Forderungen, die man ſonſt an ein Kunſtwerk machen kann, erlaſſen glauben. Überdem mögen ſie ſich ja hüten, die Allegorie zu verſtecken. Sie muß klar, faßlich, reich an Gehalt ſeyn, und keine falſche Auslegung, oder Zweydeutigkeit zulaſſen, nur dem Scheine nach verborgen, aber wirklich ſo

nahe liegend, daß auch ſelbſt der beſchränkte Verſtand ſie entdeken kann.

[40] Die poetiſche Form der Kunſtwerke erſcheint uns, bey den neuern, nirgends reiner und eleganter als in der Aurora des Guido Rheni, im Pallaſt Roſpiglioſi zu Rom. Den zweyten Plaz behauptet die ſchlafende Venus mit Amorinen umgeben, ein Meiſterſtük des Hannibal Carracci, in der Gallerie zu Capo di Monte in Neapel, und auf dieſe folgt Rafaels Galathea, in der Farneſina. Die Aurora des Guercino in der Villa Ludoviſi, weniger edel im Styl, iſt darum nicht weniger naiv und gefällig. [1]) Albano hat ſich in der Gallerie Veroſpi und vielen andern Werken ſehr zierlich und elegant, oft ſogar fein gezeigt, weswegen er auch mit Recht in poetiſchen Darſtellungen unter die erſten Meiſter gezählt zu werden verdient, doch haben ſeine Gedanken meiſtentheils mehr Schein und Glanz als Tiefe und Gewicht. Wir möchten daher den Julius Romanus ihm vorziehen, welcher zwar überhaupt nicht ſo lieblich und anmuthig, aber groß und weit kräftiger iſt, und den Beſchauer durch das Unerwartete zu überraſchen weiß.. Seine poetiſche Ader ſtrömt freylich nicht immer ganz rein, aber immer voll, und wird bisweilen ein mächtiger reißender Strom. Der Pallaſt del T. zu Mantua enthält mehrere Beyſpiele poetiſcher Erfin-
[41] dungen, die dieſem Meiſter Ehre machen, und vorzüglich ſind die Eilf Bilder am Gewölbe des kleinen Portikus im Gartengebäude ein ſchönes zykliſches Ganze dieſer Art. Das Bildchen, im Pallaſt Pitti zu Florenz, welches den Apollo mit den Muſen tanzend vorſtellt, verdient ebenfalls als vorzüglich angemerkt zu werden.

Unter den Werken der alten Kunſt iſt uns kein Hauptſtück von der poetiſchen Gattung übrig geblieben, und hierüber müſſen wir uns an den Nachrichten des Philoſtratus und anderer genügen laſſen. Indeſſen ſind wir doch nicht ganz leer ausgegangen. Die Bachantin, welche den Centaur mit dem Tyrſus antreibt, unter den herculaniſchen Gemählden,

[1]) Beyde leztern gleichfalls zu Rom.

ist ein kleines doch vortreffliches Werk, und es wären noch andere aus eben der Sammlung zu erwähnen. Wir erinnern uns eines Basreliefs, wo Cybele auf dem Löwen reitet, und die Jahrszeiten ihr folgen. Ferner ist der Onix im florentinischen Cabinet, wo man in der Mitte auf einem hellen runden Flek den Sonnenwagen und am Rande des Steins rund umher den Zodiakus eingeschnitten sieht, schön erfunden.

In den Allegorien sind die Alten sehr glüklich gewesen. Die bekante Gruppe von Amor und Psyche[1]) ist Al- [42] legorie und Simbol zugleich. Schwerlich ist iemahls in eines Menschen Geist etwas lieblicheres und zarteres aufgestiegen, der Verstand ist befriedigt, das Gemüth erfreut, das Herz ist entzükt, und schlägt dem Werk froh entgegen, welches reizt, ergreift und unsere schönsten Empfindungen aufregt, die Kunst überschüttet uns darinn mit allen ihren Wohlthaten.

Eine fast eben so vollkommene Allegorie ist der Amor mit der Beute des Herkules,[2]) die liebliche Verkappung des Knaben, seine harmlose kindische Freude darüber! Das ganze ist so natürlich, so innig den Neigungen und Scherzen der Kinder angepasst. Haben wir uns nun an der Natur, der Naivität des Bildes erfreut, so bemerken wir endlich, daß der Knabe Flügel hat, es ist Amor, der sich nicht kindisch freut, in der Löwenhaut zu stecken, die Keule zu tragen, er freut sich und triumphirt, daß er den Herkules bezwungen hat. Der Verstand entdeckt nun des [43] Künstlers Absicht, der da sagen will: Die Liebe besiegt auch die Stärksten. In der That es war ohnmöglich, diese Wahrheit deutlicher auszusprechen, und lieblicher einzukleiden.

Überhaupt war die Liebe, dieses große Triebrad der Welt und des menschlichen Lebens, für die Kunst, besonders bey

---

[1]) Die bekannteste war im capitolinischen Museum; eine noch besser gearbeitete ist zu Dresden, von dem Restaurateur zu Kaunus und Biblis umgeschaffen; eine befindet sich in der florentinischen Gallerie und andre anderswo. Auch kommt die Vorstellung auf Basreliefen und sonst häufig vor.

[2]) Eine Vorstellung, die sehr oft sowohl auf Gemmen als in Statuen vorkömmt, die schönste von diesen ist in der Villa Pamphili

den Alten ein ſehr fruchtbarer Stoff zu Allegorien, wir ſehen daher den Eros und Anteros, auf einer Gemme in der florentiniſchen Sammlung, das Weltall halten. Bald iſt Amor ein Bildner, bald mißhandelt er Pſychen, und ſchleppt ſie bey den Haaren hinter ſich her, ferner errichtet er ein Siegeszeichen, er zerbricht Jupiters Donnerkeil. Ein Basrelief im capitoliniſchen Muſeum hat Amorinen, welche die Attribute aller Götter im Triumph aufführen.

Wenn Hercules oder Pallas eine Victoria in der Hand tragen, wie man jenen auf einem Basrelief am Bogen des Conſtantin, und dieſe auf geſchnittenen Steinen vorgeſtellt ſieht, ſo iſt zwar der Begriff, daß durch Stärke oder durch Weißheit der Sieg erlangt wird, leicht faßlich, und die Allegorie gut, aber doch ſchon nicht mehr ſo vollkommen, wie Amor und Pſyche, oder der Amor mit der Beute des Hercules, dieſe erfreuen uns als Abbildungen der ſchönſten Natur, ungetheilt, und ſcheinen nichts weiter [44] hinter ſich zu verbergen, man bewundert ſie nachher, indem man ihre zweyte Seite betrachtet, wo ſie blos als Gedanke erſcheinen, und als ſolcher nun nicht weniger vollkommen ſind. Alle die andern, welche wir angeführt haben, ſind ſchon mehr Zeichen, ſie verrathen ſich ſchon dem erſten Anblik als Räthſel, die einen weitern Sinn haben, und täuſchen nicht ſo durch das Natürliche, wie die erſten, in doppelter Rückſicht vollkommenen Werke.

Bey den neuern findet ſich zwar kein Beyſpiel von dieſer höchſten Vollkommenheit, doch mehrere die wohlgerathen und löblich ſind, wo der Künſtler dem Ziele wenigſtens nahe gekommen, wenn er daſſelbe auch nicht vollends zu erreichen vermochte.

Die Liebes Götter, welche die Vögel wecken, in der Aurora des Guercino,[1]) ſind in der That eine Allegorie voll Anmuth und Naivität. Es iſt ſo natürlich, daß Kinder hinter Vögeln her ſind, dieſelben necken und jagen, es iſt ſo wahr, daß alle Creaturen von der Liebe beunruhigt werden. Man möchte vielleicht nur blos überhaupt dagegen einwenden, daß der ernſte

[1]) Villa Ludoviſi zu Rom.

Sinn in ein zu ſcherzhaftes Bild eingehüllt ſey, und auch nicht unzweydeutig, klar und faßlich genug in demſelben liege, um für eine [45] ganz vollkommene Allegorie gelten zu können; nichts deſto weniger bleibt ſie eine der glücklichſten, welche die neuere Kunſt hervorgebracht hat.

Ein anderes treffliches Werk iſt die Fortuna des Guido Rheni.[1]) Sie iſt aber ſchon mehr Zeichen; Zepter, Krone und Palme, die ſie hält; der Erdball, über welchem ſie ſchwebt, laſſen ſogleich einen allegoriſchen Sinn vermuthen, und wir haben vorhin gezeigt, daß dieſer den Genuß und Eindruck des erſten Anblicks nicht ſtören ſoll. Der Genius hingegen, der die flüchtige Fortuna bey den Haaren faſſt, und zurückhält, iſt vollkommen glücklich gedacht, es iſt ſo naiv und natürlich, daß der kleine, muthwillige Knabe mit den flatternden Haaren des Mädchens ſpielt, ſie zupft und faßt und nicht laſſen will, und, wenn der Gedanke an den Unbeſtand, an die Flüchtigkeit des Glüks für ſich ſelbſt etwas trauriges hat, ſo wird er hier, durch eine gefällige Umwendung tröſtlich und ermunternd. Der Genius hält das Glück feſt! und wer iſt nicht mit dieſem Ausſpruch zufrieden?

Genau erwogen, wäre die Außenſeite oder die Form an dem vorgedachten Beyſpiele von Guercino allerdings [46] günſtiger, weil die Allegorie mehr bedeckt iſt, aber an Guidos Bild iſt das Innere oder der Bezug mehr werth. Der Unterſchied zwiſchen beyden iſt nur, daß jenes, wenn es auch nicht verſtanden wird, nichts zu verliehren ſcheint, und allemal noch ein anmuthiges vollendetes Bild bleibt, dieſes aber muß ſchon verſtanden werden, ſonſt geht das beſte davon verlohren.

Wir würden zwar noch mehrere Beyſpiele von guten und trefflichen Allegorien aufſtellen können, allein die Reſultate, welche aus den angeführten herzuleiten ſind, möchten hinlängl ſeyn, zur Beſtimmung der Erforderniſſe dieſer Art von Gegenſtänden an Kunſtwerken.

---

[1]) Ehemals in der capitoliniſchen Gallerie, jetzt in Frankr Sie iſt in der Scola Italica in Kupfer geſtochen.

Eine untergeordnete Art der Allegorie möchten wir die Anſpielung nennen,[1]) und dem Künſtler darum beſtens empfehlen, weil ſie ſich in jedem Bilde anwenden läßt. Es kann nämlich in Benehmen und Handlung der Figuren etwas bedeutendes liegen, welches noch mehr errathen läßt, als wirklich dargeſtellt iſt; der Beſchauer wird alsdann von dem Künſtler und dem Kunſtwerk bis über die Grenzen der Kunſt hinausgeführt, und in dieſer Art war Rafael der größte Meiſter, dem auch ſeine Charakterbilder häufig Gelegenheit darboten, ſein Talent zu zeigen. So iſt [47] z. B. an der Figur des Abraham, im Gemählde von der Disputation über das Sacrament, der innere Schmerz, welchen er zurükhalten will, und die ſtürzenden Thränen eine ſchöne Anſpielung auf die Aufopferung Iſaaks. Es wird auf dieſe Art der Gehorſam, die Unterwerfung des Patriarchen in den Willen Gottes, ohne Zweifel, edler bedeutet, als durch den widerſtrebenden Gegenſtand des Opfers ſelbſt hätte geſchehen können.

Im Parnaß betrachtet und bewundert Horaz den Pindar, Petrarch ſchaut mit Liebe auf ſeine Laura, Socrates unterrichtet, Diogenes ſitzt allein und abgeſondert in der Schule von Athen, dieſes läßt uns ihre Neigungen, Geſinnungen, Lebensweiſe ſehen. Dergleichen feine Züge, die einzeln in den Theilen eines Bildes zerſtreut ſind, erhöhen das Intereſſe deſſelben ungemein, ſie ſind nicht ſowohl eine Forderung, die wir an den Künſtler zu machen befugt ſind, als vielmehr ein Zumaas, welches er uns aus der Fülle ſeines Vermögens zu geben im Stande war, und wofür er unſre Bewunderung in Anſpruch nimmt.

Correggio hat zuweilen in Nebenwerken auf den Carakter ſeiner Figuren angeſpielt, wie mit dem weißen Haaſen in der ſogenannten Zingara und dem Stieglitz in der [48] Vermählung der heiligen Catharina[2]), die Nähe dieſer ſcheuen

[1]) Sie gehört eigentlich in die Lehre von den Special-Motiven.

[2]) Beyde in der Gallerie auf Capo di Monte in Neapel; das erſte iſt eine Mutter Gottes, mit dem ſchlafenden Kinde, in einer einſamen Gegend ſitzend, und ruhend. Ihr Gewand und Kopfputz nach Orientaliſcher Art, iſt an dem uneigentlichen Beynahmen la Zingara (die Zigeunerinn) ſchuld.

Thiere, und daß ſie ihrer Furcht vergeſſen, ſoll den Begriff der Unſchuld und Reinigkeit der handelnden Perſonen erhöhen, die Ruhe und Stille der Scene bezeichnen. Wir ſehen eben dieſes auch auf einem Sarkofag im Capitol. Muſeum, wo die Genien des Schlafs und des Todes vorgeſtellt ſind, und Haaſen ſitzen zu ihren Füßen, ebenfals als Anſpielung auf die Stille des Schlafs. Man kann aber bey dieſer Manier die Vorſicht und Mäſſigung nicht dringend genug empfehlen. Correggio ſelbſt iſt in ſeiner Jo [1]) zu weit gegangen, daß er einen trinkenden Hirſch angebracht hat, um dadurch auf die Brunſt des Jupiter anzuſpielen. Wie ſollte, durch ein ſo unbe- [49] ſtimmtes Zeichen der Ausdruk oder die Bedeutung vermehrt werden können? da das Bild die Umarmung, und alſo die Sache ſelbſt, welche bedeutet werden ſoll, dem Beſchauer vor Augen ſtellt.

Symboliſche Darſtellungen.

In ſymboliſchen Figuren der Gottheiten oder ihrer Eigenſchaften, bearbeitet die bildende Kunſt ihre höchſten Gegenſtände, gebietet ſelbſt Ideen und Begriffen uns ſinnlich zu erſcheinen, nöthigt dieſelben in den Raum zu treten, Geſtalt anzunehmen, und den Augen anſchaulich zu werden; ja wir würden dieſe Wunder ſchwerlich für möglich halten, wenn nicht die Alten ſolche wirklich geleiſtet und in ihren Werken aufgeſtellt hätten. Der große Cyklus der zwölf oberſten Gottheiten, und die kleinere der Muſen, der Grazien, Horen, Parzen u. ſ. w. greifen alle, wie Räder eines Uhrwerks, zum Zweck eines vollendeten Ganzen in einander; ſie umfaſſen, füllen und begränzen auch, wie es ſcheint, das ganze Gebiet der Kunſt im Characteriſtiſchen, im idealiſch Erhabenen, im Gefälligen, Reizenden und Schönen.

Den Göttern, als Weſen, die über alle Noth, Gebrechen

[1]) Berühmtes Gemählde, ehemals in der Sammlung der Königinn Chriſtina, aus deren Verlaſſenſchaft es an den Herzog von Orleans kam. Aus frommem Eifer ward es verſtümmelt, in der Folge aber wieder reparirt, und ſoll jetzt im Pallaſte Sanſouci aufbewahrt werden. Dü Change hat daſſelbe ſchön in Kupfer geſtochen.

und Dürftigkeit erhaben ſind, kommen die Leidenſchaften nicht zu, und die beſte Kunſt hat daher alle Bilder [50] derſelben in Ruhe dargeſtellt. Die Schönheit, das Große in den Formen, ihr Ernſt, ihre majeſtätiſche Würde, zwingt Ehrfurcht ab, ſetzt in Erſtaunen. Da wo ſie ſich näher zum Menſchen hinneigen, und zärtliche Gefühle erregen, wo Huld, Freundlichkeit und Liebe eintritt, werden wir angezogen, und Venus, die ſchweſterlichen Grazien, Amor und Pſyche herrſchen nicht durch Hoheit, nicht durch Gewalt, ſondern durch die Wahl unſerer Herzen. Bey Geſtalten, welche ſchreken ſollen, wie z. B. die Furien, nimmt ſich die ächte Kunſt vor dem Scheußlichen und Verzerrten in acht, ſie erreicht ihren Zweck edler durch Großheit, welche bis zum Strengen, zum Furchtbaren getrieben werden kann.

Obſchon die alten großen Muſter der neuern Kunſt den Weg gebahnt, ſo hat dieſelbe ſich doch in ihren Symbolen nie zu gleicher Höhe emporſchwingen können. Die beſten Figuren von Gott Vater ſind immer ernſt und von ſehr ſtrengem Character, und kommen dem Jupiter der Alten nicht gleich, welcher ſie nicht nur in ſchöner Form der Glieder übertrift, ſondern neben dem Erhabenen und Gewaltigen, auch noch väterlich, milde und gütig iſt. Chriſtus iſt liebreich, ſanft, fromm, duldend und gut, aber in unſern Bildern meiſtentheils auch ſchwach, und darf oft nicht anders vorgeſtellt werden, wenn das Bild mit ſich [51] ſelbſt und der vorgeſtellten Handlung in Einheit bleiben ſoll, wie wir weiterhin ausführlicher darthun werden.

Hingegen gewährt keine von allen uns bekannten Mythen der bildenden Kunſt als Gegenſtand ſo viele Vortheile als die Madonna. Der ſanfteſte Reiz, das höchſte Anziehende und Tröſtende liegt in ihr, der Himmel knüpft ſich gleichſam mit der Erde zuſammen, in der allmähligen Steigerung ihres Characters durch verſchiedene Stufen vom Menſchlichen zum Göttlichen. Wo ſie menſchlich handelt, mit ihrem Kinde beſchäftigt iſt, daſſelbe pflegt, herzt, u. ſ. w. da iſt ſie uns das Symbol der Mutterliebe, des gemüthlichſten, reinſten und zarteſten Triebes im Menſchen; ſie verliert darum an

Innigkeit, an dem Anziehenden und Rührenden für uns, wenn sie in ihrem menschlichen Zustande anders als eine liebende Mutter dargestellt erscheint, denn wir haben ja von der Mutterliebe keinen höhern, keinen schönern Begriff als die Mutterliebe selbst. Deswegen ist auch Michel Angelo zu tadeln, daß er seiner trefflichen Statue von der Madonna, in der Sacristey zu S. Lorenzo in Florenz, einen Junonischen großen Character beyzulegen strebte, da sie doch das Christkind an ihrer Brust tränkt.

Wo sie menschlich handelt, auf Erden ist und lebt, da sey sie menschlich, sie werde unschuldig, zart, sanft, so [52] edel und liebenswürdig als möglich gebildet, wie Raphael gethan, von dessen Bildern mehrere auf dieser Seite wenig zu wünschen übrig lassen, und vielleicht hat er in der Madonna della Sedia die Vollkommenheit erreicht, und in Rükſicht des Zarten und Innigen gar über die Alten triumphirt. Wo sie aber verklärt oder als Erscheinung auftritt, schwebend von Engeln getragen, angebetet, wo sie Mutter Gottes, Himmelskönigin ist, da erhalte sie einen göttlichen hohen Character, nicht junonisch und stolz, auch nicht kalt und strenge, wie Pallas, darf sie seyn, sondern dem Erhabenen sey Liebe und Güte beygemischt; der genannte große Meister hat dißfals in seinem herrlichen Bilde zu Dresden gewiß schon vieles geleistet, aber es war freylich weder in seinem noch irgend eines andern neuern Künstlers Vermögen, alle Forderungen zu erfüllen, die an einen solchen Gegenstand gemacht werden können.

Wenige von den Symbolen, die in dem Bezirk der christlichen Mythe liegen, und also der neuern Kunst ausschließlich angehören, sind von ihr nach Vermögen bearbeitet, und es ist hier ein weites ergiebiges Feld fast ganz unbenutzt liegen geblieben. Die Alten hatten für alle Symbole der höhern und niedern Gattung eine gemessene Form oder Typus, welchen die vortrefflichsten Meisterstücke angegeben, und wovon die Kunst, da sie ihn [53] einmal als gut und unübertreff anerkannt hatte, nicht mehr abwich. Obschon der Styl wa inderte, so blieb doch die Form immer dieselbe, es gab zwa

1)

bessere und schlechtere Bilder, aber sie waren alle nach Einem Gesetz gemacht; die Neuern hingegen scheint die Liebe zum Neuen von der verbesserten Reproduction schon vorhandener Gestalten und Charactere abgehalten zu haben, und so konnte kein beständiger fester Typus entstehen, denn derselbe Character erheischt allemal auch eine Annäherung an eben dieselbe Form; sie entfernten sich aber geflißentlich von derselben, um dem Vorwurf der Nachahmung auszuweichen, und legten die Bedeutung ihrer Figuren in das Attribut. Also erkennen wir den S. Petrus nicht an seiner Gestalt, nicht aus seinen Zügen, sondern durch die Schlüssel, den Paulus nur an dem Schwerdte u. s. w.

Die Figuren von Gott Vater, und besonders die von Christus verhalten sich in Gestalt und Zügen noch am meisten gleich und beständig, wiewohl das Ideal von beyden vielleicht glüklicher gedacht seyn könnte. Aber warum hat beynahe ein jeder Mahler seine eigne Form für Madonnen? und warum folgte man nicht allgemein, wenigstens in denen vom höhern Character dem oben angeführten Beyspiele von Rafael nach? Eben dieser große Meister stellte Johannes den Täufer als Jüngling und als Mann [54] fast unübertrefflich dar. Gleichwohl haben die Nachfolger sich diese Muster nicht wie sie gekonnt und gesollt hätten, zu nutze gemacht, und sind vielfältig davon abgewichen.

Einen Hauptirrthum gegen den Geschmack und das vorhin aufgestellte Princip der Kunst in symbolischen Gestalten, haben fast alle neuere Künstler darin begangen, daß sie die bösen Geister nicht gräßlich, nicht verwünscht und abscheulich genug darstellen zu können glaubten. Es war umsonst, daß die Furien, Medusen und andere Schrekgestalten der alten Kunst ihnen einen bessern Weg zeigten. Man beklagt sich so oft darüber, daß unsere Mythen dem Künstler den Vortheil nicht gewähren, welchen die Alten von den ihrigen ziehen konnten. Im Ganzen genommen ist dieses unstreitig wahr. Aber wir haben ja auch das nicht benutzt, was uns von den unsrigen angeboten wurde. Die Apostel hätten ein schöner Cyklus werden mögen, eben so die Evangelisten, Propheten und Sibillen.

Nun iſt freylich keine Zeit mehr, das Verſäumte nachzuholen, und die Erkenntniß des Schadens muß uns genügen.

[2,45] Nachdem wir die günſtigen und bequemen Gegenſtände, und zwar ſolche, welche ſich über die rein menſchlichen erheben, bis zu den ſymboliſchen, durchgegangen, ſo iſt es nun Zeit von andern zu ſprechen, welche man zwar tiefer als die rein menſchlichen ſetzen, jedoch, ob ſie gleich niedrigere Kunſtgattungen ausmachen, gleichfalls für die bildende Kunſt ſtatthaft und bequem erklären muß, ſobald ſie ſich ſelbſt nur deutlich ausſprechen, welches ſie gewöhnlich leiſten, eben weil ſie aus der wirklichen Natur genommen ſind, und keine ſehr hohen Anſprüche machen.

Hier hat beſonders der äuſſere Sinn des Künſtlers ſich zu zeigen, ſein Auge muß ſich als zartfühlend für Farbe und Haltung legitimiren, ſein Pinſel muß, in den meiſten Fällen, fein und reinlich arbeiten. Der höchſte Grad der Ausführung gereicht ihm zum Lobe, und, ob [46] ihm gleich Anſprüche an höhere Wirkungen nicht verſagt ſind, ſo iſt doch meiſtens ſein Zweck nur heiter und ſinnlich zu wirken. Das gilt beſonders von

Scenen des gemeinen Lebens.

Die Welt, welche durch dieſe Art von Kunſtwerken dargeſtellt wird, iſt die wirkliche Welt, die wir anſchauen, in der wir leben, deren Gegenſtände uns bekannt und deutlich ſind, wenn ſie auch nicht immer bedeutend ſeyn ſollten.

Galante Unterhaltungen zwiſchen Männern und Frauen, Marktſchreyer, Obſt- und Geflügelhändler, Tobacksgeſellſchafften, trinkende Bauern und andere dergleichen Vorſtellungen, welche uns beſonders die niederländiſche Mahler hinterlaſſen haben, reitzen durch Wahrheit und Natürlichkeit, oft durch eine wackre und markige, oft durch eine äuſſerſt ſaubere Behandlung.

Doch erfreuen uns Bilder dieſer Art am meiſten, wenn der Künſtler nicht blos das gewöhnlich Natürliche darſtellt, ſondern ſolche Motive zu erhaſchen weiß, die ſich durch Naivität auszeichnen. Wir werden künftig Gelegenheit finden hiervon

Beyſpiele anzuführen, gegenwärtig halten wir uns
ſer Gattung nicht auf, [47] weil viele unſerer
e gar wohl kennen, ja vor Augen haben, und
ſten wohl mit unſerer kurzen Äuſſerung einſtimmig
rden.

Thierſtücke.

rſtellungen aus dem Thierreiche haben zwar ihrer Natur
n geringeres Intereſſe als Darſtellungen menſchlicher
ngen, die uns näher angehen. Unſere Theilnahme
en Gegenſtänden wird jedoch erregt durch den mannig-
Ausdruck von Ruhe, Bewegung, Begierden und Leiden-
. Das Krafftvolle, das Pathetiſche, ſpricht uns auch
, und die Geſtalten ſind edler Formen fähig.
bey den Thieren überhaupt weniger Individualität
) den Menſchen gefunden wird, und ein jedes ſeine
Gattung repräſentirt, da ihnen die Sprache fehlt, der
Theil ihrer Äuſſerungen ſich auf den Ausdruck der
e reducirt, ſo folgt nothwendig daraus, daß faſt alle
e Fälle ihrer gegenſeitigen Verhältniſſe, Handlungen
igungen zur Anſchauung gebracht werden können, und
genſtände für die bildende Kunſt zwar von mehrerm
inderm Intereſſe ſind; aber doch durchaus für ſtatthaft
müſſen. [48] Wir erinnern uns auch nicht leicht eines
ücks, von alter oder neuer Kunſt, deſſen Gegenſtand
ollkommen deutlich gefaßt werden könnte, und einer
ung benöthigt wäre.
)och iſt nicht zu läugnen, daß auch in dieſem Fach
ände vorkommen können, die widerſtreben, und ohn-
deutlich zu machen ſind; wenn man nämlich von der
inen Darſtellung der thieriſchen Welt, auf beſondere
nheiten, übergehen, wenn man Thiergeſchichten, oder
gen von Thieren vorſtellen wollte, welche noch etwa
en moraliſchen oder poetiſchen Sinn hätten, wie die
des Äſops, des la Fontaine und dergleichen.
ſpiele des höchſten Sinnes, in Darſtellungen der
müſſen wir, wie in ſo mancher andern Kunſtgattung

unter den Reſten der alten Kunſt ſuchen. Der Eber zu Florenz, der große Löwe vor dem Arſenal zu Venedig, der Löwe, welcher das Pferd zerreißt, im Capitol, der Juſtinianiſche Bock ꝛc., ſind in ihrer Art ſo vollkommen als irgend andere von den bewunderteſten Kunſtwerken.

Auf dem Wege des Groſſen und Mächtigen und Pathetiſchen folgte ihnen, in neuern Zeiten, Sneyders und [49] einige ſeiner Schüler. Hingegen Baſſano, Bergheim, Potter, Roos u. a. haben den ſtillen, ruhigen Zuſtand der Viehheerden, treffend und ſehr natürlich dargeſtellt.

Landſchafften.

Darſtellungen, aus der belebten, ſich bewegenden Natur üben ohne Zweifel mehr Macht über unſere Empfindungen aus und behaupten allerdings den Vorzug vor den Landſchafften, die mit einer weit mäßigern Wirkung zufrieden ſeyn müſſen; ſie ſind aber dennoch gute, und brauchbare Gegenſtände, für die bildende Kunſt, oder vielmehr ausſchließlich, nur für die Mahlerey. Sie ruhen auf ſich ſelbſt, ſind klar, und keiner Zweydeutigkeit unterworfen. Überdieß können ſie auf die verſchiedenſte Weiſe behandelt werden, und ſind durch Mannigfaltigkeit ihres Characters fähig, unſer Gemüth angenehm zu beſchäfftigen, zur Fröhlichkeit, oder zum Ernſt zu ſtimmen. Wem wird nicht wohl zu muthe, wenn Claude Lorrain ihn unter heitern Himmel, in angenehme Gegenden führt, wo ſanfte Lüfte in den Bäumen ſpielen, das Meer am Ufer plätſchert, und Strahlen der ſinkenden goldenen Sonne auf den Wellen tanzen? Caſpar Pouſſin erhebt das Herz durch große einfache Naturſcenen. H. Schwanefelds einſame und ruhige Gegenden laden zum ſtillen [50] Genuß ſeiner ſelbſt ein, und die Wildniſſe des Salvator Roſa, wo über öden Klippen drohende Gewitter aufziehen, erregen ein ſchauerliches Gefühl in uns.

Von den gleichgültigen Gegenſtänden.

Wir nennen gleichgültige Gegenſtände für die bildende Kunſt diejenigen, welche an und für ſich nichts Bedeutendes,

Anziehendes oder Rührendes enthalten, welche uns in Ruhe und Unthätigkeit lassen, wenn sie gleich darstellbar und faßlich sind. Hier tritt der Fall ein, daß der Künstler, im eigentlichsten Sinne, das Kunstwerk selbst erschafft, weil er nothwendig dafür sorgen muß, durch Ausbildung des Ganzen, durch kluge Erfindungen im Einzelnen, welche nach den Umständen von seiner Willkühr abhängen, dem Werk ein Interesse zu geben. Da der Stoff selbst keinen Werth hat, sondern blos leidend ist, so kommt es ganz darauf an, was er aus demselben machen will und kann.

Die Künstler alter und neuer Zeiten haben, öfter als man vermuthen sollte, sich mit dieser Art von Gegenständen beschäfftigt, und sie vielleicht deswegen so reitzend gefunden, weil sie dem Genie den weitesten Spielraum gestatten, da hingegen die Strengbestimmten, Gehaltrei- [51] chen, auch eine ernste gemessne Form verlangen, welche ausgefüllt werden muß, und nicht überschritten werden darf.

Gleichgültige Gegenstände sind uns also: mystische Bilder, pompose Darstellungen, als Opferaufzüge, Triumphe, Mahlzeiten, sodann Bildnisse von der gewöhnlichen Art, landschafftliche Aussichten, Frucht- und Blumenstücke, todtes Wild und dergleichen.

Mystische Bilder.

Mystische Bilder nennen wir diejenigen, in welchen **Geheimnisse**, Meinungen und Lehren, besonders der christlichen **Religion** vorgestellt sind.

Von wenig Gegenständen, welche man aus der christlichen Überlieferung wählen möchte, kann man sagen: die historische Seite derselben sey deutlich, sie könne durch Darstellung vollendet werden, und diese möchten allenfalls den Gegenständen ähnlich seyn, die wir vorhin poetische oder mythische genannt haben, darunter ist die Geburt Christi, die Auferstehung und Himmelfahrt, nebst der Himmelfahrt der Madonna zu zählen.

Manche sind widerstrebend, von denen unten gehandelt werden soll, von den gleichgültigen aber sey hier die Rede.

[52] Dahin gehört vornehmlich jene Menge von Bildern, worauf die Madonna, nebst heiligen Patronen von Städten,

Familien, Kirchen und Klöſtern, zuſammen auf Eine Tafel beſtellt worden. Nach der Einfalt der frühern Kunſt ſind dergleichen Figuren ganz ohne Verbindung, oder doch ohne intereſſantes Verhältniß neben einander hingeſtellt, hingegen pflegten die größten Meiſter der ſchönſten Zeit eine paſſende Handlung dazu zu erfinden, wodurch das Gleichgültige oder vielmehr Froſtige des Gegenſtandes bezwungen wurde.

Dieſes Verfahren mag dieſelbigen Schwierigkeiten haben, welche der Dichter findet, wenn er ein Gelegenheitsgedicht, oder ein Gedicht in obligaten Reimen zum Werke des Genies machen ſoll, und wir haben in der bildenden Kunſt ſolche Wunderwerke z. B. die Madonna dell Impannato von Rafael und die Madonna di St. Girolamo von Coreggio, dieſen ſieht man den Zwang ſo wenig an, daß die Kunſtrichter bisher die Schwierigkeiten, welche die groſſen Künſtler zu bekämpfen hatten, gar nicht in Anſchlag brachten, vielmehr noch Urſache zu haben glaubten, über Verletzung der Chronologie zu klagen. Eine nähere Anzeige dieſer Bilder wird unſere Leſer in den Stand ſetzen, näher von der Sache zu urtheilen.

[53] Die Madonna dell Impannato hängt in der Gallerie des Pallaſts Pitti zu Florenz, und war ehemals das Altarblatt einer Hauscapelle der medicäiſchen Familie. Ihren Nahmen erhielt ſie daher, weil Rafael, im Grunde des Bildes, ein mit Papier oder Leinwand überzogenes Fenſter, nach alter Italiäniſcher Sitte, angebracht hat. Die Madonna ſteht, und iſt im Begriff das Chriſtkind der h. Eliſabeth zuzureichen, dieſe ſitzt und hält die Hände hin, daſſelbe zu empfangen. Maria Magdalena ſteht hinter ihr, zeigt auf Johannes, und ſpricht freundlich zum Chriſtkind, welches noch an der Mutter Hals hängt und ſich gegen die Maria Magdalena umwendet, lachend und ſcherzend, voll Freude und Liebe. Johannes ſitzt im Winkel rechts zuvorderſt im Bilde auf einem Tigerfelle, und ſcheint mit aufgehobener Hand von dem Erlöſer zu prophezeyen. Er iſt als ein Knabe von ohngefähr acht oder neun Jahren vorgeſtellt, das Chriſtkind hingegen nur als ohngefähr anderthalb oder zwey Jahre alt, und hierinn liegt der getadelte Anachronismus, den der Mahler mit gutem Vorſatz begangen zu haben

ſcheint, damit Johannes, als Florentiniſcher Schutzheiliger eine Hauptfigur würde, und mannigfaltigere Geſtalten im Bilde ſich zeigten.

Man hat noch keinen recht guten Kupferſtich von dieſem fürtrefflichen Werk.

[54] Das berühmte Gemählde des Correggio, la Madonna di St. Girolamo genannt, wurde ſonſt in der Pilota zu Parma aufbewahrt, und iſt jetzt nach Frankreich gebracht worden. Die Madonna ſitzt und hält das Chriſtkind auf dem Schoos, vor ihr, zur rechten, kniet M. Magdalena und küßt dem Kinde den Fuß, dieſes ſpielt mit ihren gelben Locken. Auf der entgegengeſetzten Seite ſteht ein Engel, welcher mit ihm zu ſcherzen und zu ſprechen ſcheint, er blättert in dem Buche des heiligen Hieronymus, nach welchem das Kind verlangt, der alte Kirchenvater ſteht ganz zu vorderſt und ſchaut mit ernſtem Nachdenken auf den kleinen Erlöſer, unten im Bilde ſitzt ein kleiner Engel mit dem Salbengefäß der Maria Magdalena, in Anſpielung auf den Wohlgeruch der Salbe riecht er in daſſelbe. Die Kritiker ärgern ſich an dem h. Hieronymus, welcher hier ſchon als ein alter Mann auf dem Bilde erſcheint, ob er gleich vierhundert Jahre ſpäter als Chriſtus gelebt hat.

Es giebt zwey geſchätzte Kupferſtiche von dieſem Bilde, der eine iſt von Auguſtinus Carracci meiſterhaft gearbeitet, der andere von Robert Strange, zart ausgeführt, übrigens aber nicht zum beſten gerathen.

Andere vortreffliche Bilder myſtiſchen Inhalts, welche den Gegenſtänden nichts, ſondern alle ihre Vorzüge der [55] Behandlung verdanken, ſind: die Verherrlichung des Sacraments, gewöhnlich Disputa genannt, von Rafael im Vatikan. Es iſt als Charactergemählde behandelt, und den myſtiſchen Ernſt, die Düſternheit ausgenommen, welche im Ganzen herrſchen, und von dem Gegenſtand herkommen, iſt es kein unwürdiges Gegenbild der Schule von Athen.

Hierher rechnen wir auch das Geſicht Ezechiels von eben dem Meiſter, Gott Vater der auf den Zeichen der Evangeliſten herabſchwebt, ein kleines fleiſſig ausgeführtes Oehlgemählde

im Pallaſt Pitti zu Florenz. Ein höchſt ehrwürdiges Kunſtwerk von welchem künftig umſtändlicher die Rede ſeyn wird.

Ferner eine Disputa über die Dreyeinigkeit, ein Oehlgemählde des Andrea del Sarto, von Figuren in Lebensgröße. ebendaſelbſt. In dieſem Bild, welches nur aus ſechs Figuren beſteht, hat der Künſtler auch ein Characterſtück liefern wollen, und die Dreyeinigkeit, als Veranlaſſung des Bildes, blos weit zurück in den Wolken ſehen laſſen.

Pompoſe Darſtellungen.

Dieſe tragen vornehmlich den Character des Reichen, Prächtigen und Gleiſenden an ſich, der Künſtler muß durch [56] Reichthum und Schmuck uns zu blenden und in Verwunderung zu ſetzen wiſſen. Dergleichen Werke erfordern eine leichte, reiche Erfindung, es muß lauter Fülle, Überfluß, Bewegung und Thätigkeit darinn herrſchen.

Mahlzeiten, öffentliche Feſte, oder Schauſpiele, auf Plätzen, in Kirchen und Sälen, welche Tiefe und Höhe fordern, wo Figuren nahe beyſammen in Haufen ſtehen, wollen gemahlt ſeyn, und es kommen ihnen helle abwechſelnde, friſche Farben zu. Die Meiſter der venetianiſchen Schule, vor allen Paul Veroneſe, haben das Vorzüglichſte geliefert.

Feyerliche Aufzüge, Märſche, Triumphe und dergleichen, die viele Breite erfordern, werden ſich am beſten für ein Fries in Basrelief gearbeitet, oder grau in grau gemahlt, ſchicken. Es ſind Beyſpiele dieſer Art in vielen antiken, halberhobenen Arbeiten, aus den Zeiten der römiſchen Kaiſer noch übrig. Das Raiſonnirteſte aber von allen wäre, nach unſerm Bedünken, der Triumph, oder Zug, des Heers Kaiſer Sigismunds, welchen Julius Romanus gezeichnet, und durch ſeinen Schüler Primaticcio, im Pallaſt T. zu Mantua, in Stukatur ausarbeiten laſſen. Auch Polidor von Carravaggio hat viel fürtreffliche Sachen ähnlicher Art grau in grau gemahlt.

[57] Bildniſſe.

Es ſind hier die von der gewöhnlichen Art gemeynt, denn von den andern iſt ſchon bey Gelegenheit der Characterſtücke

geredet worden. Man ſieht hier Abbildungen einer menſchlichen Geſtalt, ohne Handlung, Ausdruck oder Bedeutung, Bilder weder für den tiefen Sinn, weder für Herz noch Geiſt, ſelten für den Verſtand, ſondern blos für die Erinnerung. Das Beſtreben des Künſtlers, und der Wunſch des Abgebildeten gehen beyde nur auf äußere Ähnlichkeit der Geſichtszüge, der weitere, edlere Zwek des Kunſtwerks, in Darſtellung des Characters, wird dabey weder gefordert, noch gekannt, dadurch bleibt der Gegenſtand eines ſolchen Bildniſſes, oder vielmehr Gleichniſſes, völlig gleichgültig, das Bild hat kein allgemeines Intereſſe, wenn auch übrigens die mechaniſche Behandlung an demſelben gut ſeyn kan.

Landſchafftliche Auſſichten.

Gleiche Bewandniß hat es auch mit dieſen, wenn ſie nur die Aufzählung der Berge, Häuſer, Bäume, Büſche, Felder und Wieſen in einer Gegend enthalten, wenn dieſer nicht das Characteriſtiſche abgewonnen, und rein dargeſtellt iſt, wenn nicht ein bedeutender Sinn durchgeht, [58] darüber ſchwebt, ſo erklärt ſie die bildende Kunſt mit Recht für gleichgültig.

Stilleben.

Todtes Wild, Blumen, Fruchtſtücke und dergleichen haben keinen geiſtigen Werth, der Gegenſtand iſt ohne höheren Ausdruck, er kann an ſich keine Theilnahme erregen, nur eine treue, ja erhöhende Nachahmung kann uns an dergleichen Werken intereſſiren. Wir ſehen die Kunſt und den Künſtler, nicht aber die vorgeſtellte Sache.

Widerſtrebende Gegenſtände.

Widerſtrebend und unſtatthaft für die bildende Kunſt ſind alle diejenigen Gegenſtände, welche nicht ſich ſelbſt ausſprechen, nicht im ganzen Umfange, nicht in völliger Bedeutung, vor den Sinn des Auges gebracht werden können. In einem Kunſtwerke, welches an die wiſſenſchafftlichen Kenntniſſe des Beſchauers appelliren muß, iſt eigentlich nur

die geringere Hälfte in dem Bilde ſelbſt enthalten, daſſelbe liefert uns nur eine gewiſſe äußere Geſtalt der Dinge, welche der Künſtler eigentlich hat darſtellen wollen; den beſſern Theil, die Bedeutung aber muß der Beſchauer ſelbſt dazu beytragen, und gewiſſermaßen das Werk vollenden. Aber wenn er auch die [59] Kenntniſſe beſitzt, und überdieß den beſten Willen dazu, ſo wird doch im erſten Moment das Gemüth gehemmt ſeyn, der Eindruck getheilt und geſchwächt werden, und dieſer Moment iſt der wichtigſte, in welchem wir unwillkührlich entſcheiden, entflamt oder abgekühlt werden; verſtrieh er umſonſt, ſo iſt der Zauber dahin und wir werden zwar die Kunſt noch bewundern, aber niemals wieder lebhaften Antheil an dem Werk nehmen, nie uns von demſelben angezogen oder hingeriſſen fühlen.

Man wende nur nicht ein, daß gangbare, allgemein bekannte Sagen und Lehren hievon auszunehmen ſeyen, und einen Gegenſtand für die Darſtellung geſchickt machen könnten, wenn er es ohne dieſes nicht wäre. Ein Bild rührt uns, als Kunſtwerk betrachtet, nur durch das, was wirklich dargeſtellt iſt. Was wir uns dabey denken, gehört nicht ihm, ſondern gehört uns an. Der glaubige Haufe ergießt vor Puppen ſein Herz, er ſieht nicht, aber er iſt angewieſen ſich die Madonna, den Erlöſer, ihre Frömmigkeit und Tugenden dabey zu denken. Wir ſind aber beynahe im ähnlichen Falle, wenn ein Bild den Scipio, und das ſchöne ſpaniſche Weib mit ihrem Vater und Manne vorſtellt, und uns zugemuthet wird, die Mäſſigung des Helden, ſeine Enthaltſamkeit und Großmuth zu [60] erkennen, und davon gerührt zu werden; oder wenn Brutus mit ſtrengem Geſicht, das Urtheil über ein paar Gefangene ausſpricht, und wir uns dabey des eifrigen Patrioten erinnern ſollen, welcher, unerbittlich ſtrenge, das Blut ſeiner eignen Söhne, zum Wohl des Vaterlandes, vergießt.

Gegen dieſe Geſetze oder, wenn man will, dieſe Forderungen der Kunſt, haben nicht nur geringe Künſtler, ſondern auch die großen Meiſter, ja die Alten ſelbſt zuweilen geſündigt, es ſey nun aus Nothwendigkeit geſchehen, oder manchmal auch

aus Laune. Vielleicht haben sie sich in dieser Sache blos dem Gefühl überlassen, und sind sich keines Grundsatzes deutlich bewußt gewesen. Alles dieses kann uns hier gleich viel gelten, da wir sie nicht zu tadeln und auch nicht zu vertheidigen gedenken, sondern uns aus ihnen blos belehren wollen.

Der Zustand, in welchem die Kunst gegenwärtig ist, der Hang zum Neuen, zur Abwechslung, ihr wirkliches Ausarten in manchen Theilen, scheint uns dringend zur Beobachtung der Regeln aufzufodern. Wir dürfen kein Haar breit vom geraden Wege abweichen. Denn je mächtiger und vollendeter die Kunst ist; desto weiter erstreckt sich auch ihre Gewalt, desto mehr kann sie unternehmen, [61] desto kühner darf sie werden; je schwächer, je dürftiger sie sich aber befindet, desto mehr muß sie sich einschränken, und an sich halten.

Wir gehen jetzt zu Beyspielen von widerstrebenden Gegenständen über.

Das gänzliche Mißverhältniß der Kunst zu dem Gegenstand, ihr Unvermögen, darüber Herr zu werden, zeigt sich am aller auffallendsten, wenn Bilder etwas vorstellen sollen, welches nicht vor den Sinn des Auges gebracht, noch durch denselben gefasst werden kann; dem zu Folge sind musikalische Concerte, oder historisch bestimmte Unterredungen, deren Ausdruck nicht in den Gebärden liegt, sondern in Worten und Sprüchen beruht, und andere dergleichen Dinge alle unzulässig. Domenichino, Guido und andere berühmte Künstler haben zwar, bey Gelegenheit musikalische Chöre gemahlt, und diese Bilder sind, wegen der eminenten Kunst der Ausführung, sehr schätzbar; aber der Gegenstand lässt sich dadurch kaum entschuldigen, noch weniger rechtfertigen, und der Beschauer derselben gleicht einem Gast, welcher mit dem blosen Geruch der Speisen bewirthet wird. Die Carracci stellten in einem Gemählde des farnesischen Cabinets den Ulysses vor, der bey den Syrenen vorüberschifft, und [62] dieselbe Geschichte findet sich, wahrscheinlich von einem griechischen Kunstwerke entlehnt, zweymal auf etrurischen Graburnen zu Florenz. In der That man begreift nicht wie Künstler den Einfall haben

konnten, einen ſo durchaus widerſtrebenden Gegenſtand zu wählen. Man hört den Zaubergeſang der Syrenen nicht, und die verſtopften Ohren der Geſellen des Ulyſſes laſſen ſich ſchwerlich anſchaulich machen, es iſt darum ganz unmöglich zu bedeuten, aus welcher Urſache der Held an den Maſtbaum angebunden ſteht, warum er los zu werden trachtet, wornach er ſo heftig verlangt und warum hingegen ſeine Geſellen ſo ruhig bleiben?

Auf einem alten Basrelief, in der Villa Albani, [1]) erkennt man den Ulyſſes an ſeiner Mütze, und eine andere alte ſitzende Figur mit langem Gewand, großem Bart, den Staab in der Hand, wird für den Tireſias gehalten, welcher jenem ſein künftiges Schickſal enthüllen ſoll. Wenn aber nun hier alles auf das ankommt, was Ulyſſes fragt, und Tireſias ihm antwortet, und man doch nichts davon erfährt, ſo iſt die ganze Mühe der Kunſt an dieſem Werke verlohren. Eben dieſes gilt von einem andern Basrelief [63] in derſelben Villa, [2]) die Unterredung des Alexanders mit dem Diogenes vorſtellend, und noch von einem andern, im Pallaſt Matthei, wo Ödipus das Räthſel der Sphynx löſet, welche Geſchichte auch unter den Gemählden des Grabmahls der Naſonen auf mehreren geſchnittenen Steinen und auf einer Grablampe beym Paßeri [3]) vorkommt.

Bey dem Urtheil, beſonders über dergleichen Werke, deren übrige Verdienſte in anderer Rückſicht Achtung fordern, hat man immer ſorgfältig darauf zu achten, welcher Gattung ein jedes Kunſtwerk eigentlich angehöre. Es kömmt viel und manchmal alles auf dieſen Punct an. Wir haben vorhin ſchon erwähnt, daß bey mythologiſchen oder hiſtoriſchen Gegenſtänden die Handlung Hauptſache und die Figuren um derſelben willen da ſind, daß aber umgekehrt im Characterbild die Handlung der Figur nur als Nebenſache zugelegt ſey. Wenn deßhalb die Künſtler der zwey Basreliefe der V. Albani,

[1]) Es iſt in Winkelmanns Monumenti antichi inediti. Tab. 157. abgebildet.

[2]) Iſt auch in den Monum. ant. inediti. T. 174. abgebildet.

[3]) Tom. II. Tab. CIIII.

welche wir so eben als Beyspiele angeführt haben, allenfalls nicht, wie man gemeiniglich dafür hält, Geschichten haben liefern wollen, sondern, aus einer uns unbekannten Ursache, [64] und zu einem besondern Zwecke nothwendig fanden, den Ulysses mit dem Tiresias, den Alexander und Diogenes als Charactere zusammen zu stellen, und diese ihre Absicht vielleicht ehemals unter Umständen deutlich war, so wäre ihnen nichts weiter vorzuwerfen, denn nur unter dem Titel eines Characterstückes finden wir Ursache, jenes Basrelief der medicäischen Vase [1]) für gut behandelt gelten zu lassen, wollte man solches aber als die Geschichte von der Aufopferung der Iphigenia betrachten, so wäre es eine höchst fehlerhafte Darstellung.

Wenn bey tragischen und poetischen Gegenständen die Ursache des Todes verborgen ist, wie z. B. an der Niobe und ihren Kindern, der Pest unter den Philistern; oder von Thieren herkommt, wie beym Laokoon, der Geschichte von der ehernen Schlange u. s. w. so verbinden wir den Begriff von Unglück, von unvermeidlichem Schikal leicht damit, und das Interesse wird allemal reiner und ungetheilter seyn, als wenn Menschen dem Menschen entgegenstehen, wo wir gleichsam zwischen zwey Partheien wählen müssen. Besonders entsteht oft Zweydeutigkeit und manchmal gar ein falscher Sinn bey Geschichten, wo [65] die leidenden Personen für begangenes Unrecht büßen müssen, und bestraft werden, die handelnden und wirkenden aber sich an ihnen rächen. Deswegen kann die Fabel von der Bestrafung der Dirze, wenn sie schon in einem der vorzüglichsten Kunstwerke des Alterthums, dem sogenannten farnesischen Stier, vorgestellt ist [2]) nicht für einen guten tauglichen Gegenstand gelten, denn wie konnte es, selbst da das Werk noch unbeschädigt war, je anschaulich und deutlich werden, daß die Rache an der Dirze rechtmäßig sey? und wenn man dieses nicht sehen konnte, so ist die Scene brutal und grausam, erschreckt und empört, alsdann sind Zethus und Amphion nicht mehr Helden, sondern Mörder, und ihre

[1]) Abgebildet in den Admir. Rom. Tab. 18 & 19.

[2]) War ehemals im farnesischen Pallast zu Rom, und wurde nach Neapel gebracht wo er jetzt öffentlich aufgestellt ist.

Geſtalt, der hohe ſchöne Character, welchen die Kunſt ihnen gegeben, ſteht mit der Handlung in Widerſpruch. Die meiſten dieſer Bemerkungen ſind auch gegen die beyden Basreliefs anzuwenden, wo Oreſt und Pylades an der Clytemneſtra und Ägiſt Rache ausüben. [1]) Wie kann die Rechtmäßigkeit dieſer [66] Rache bedeutet werden? und iſt es eine Heldenthat, daß zwey junge rüſtige Männer eine Frau und einen Alten umbringen? doch möchten uns die Furien einen Wink geben, und auf einen Cyklus hinweiſen. Einzeln, wie es gegenwärtig ſteht, iſt es lange Zeit, ſelbſt Alterthumsforſchern, unerklärlich geblieben.

Die alte Kunſt beſchränkt ſich faſt immer auf den Kreis ihrer Mythologie, hingegen hat ſich die neuere Kunſt und vornemlich die Mahlerey eigentlicher hiſtoriſcher Thatſachen angenommen. Die Geſchichte faſt aller Zeiten und Völker, hauptſächlich aber griechiſche, römiſche, und in religioſem Bezug, auch die jüdiſche, haben zu unzähligen Bildern Stoff gegeben, wo wir, ſelbſt bey den größten Meiſtern, Beyſpiele von mißlungener Wahl des Gegenſtandes entdecken; wir werden einige derſelben anführen, bemerken aber zugleich, daß eben im hiſtoriſchen Fach vortheilhafte Gegenſtände nicht ſo häufig vorkommen als man dafür zu halten pflegt; ſelbſt von den brauchbaren ſind die meiſten noch enge bedingt, und fügen ſich demnach lieber in die cykliſche Form als zur Darſtellung im einzelnen Bilde.

Selbſt in den Stanzen des Vatikans, iſt die Strafe des Marſyas von Rafael kein tauglicher Gegenſtand für [67] die Kunſt, der Mahler hatte zwar freylich ſo viel Geſchmack den Marſyas nur angebunden vorzuſtellen, ehe die blutige Operation des Hautabziehens beginnt, wobey Apollo die Rolle eines böſen Tyrannen ſpielen würde, wenn er auch blos befehlen und zuſehen ſollte; aber wofür leidet der arme Satyr?

An allen vier runden Bildern, welche Dominichino in

[1]) Das eine im Juſtinianiſchen Pallaſte, und von Bartheli admir. Rom. N. 52 in Kupfer geſtochen, das andere im Clementiniſchen Muſäum? alle beyde ſind einander ähnlich und wahrſcheinlich Nachahmungen eben deſſelben Originals.

der Kirche zu St. Silveſter, auf Monte Cavallo gemahlt hat,[1]) iſt der Gegenſtand zu tadeln. Wie David vor der Bundeslade hertanzt, iſt weder merkwürdig, noch bedeutend, eben ſo wenig die Bathſeba, welche neben Salomo auf dem Throne ſitzt; es könnte nur durch vorhergehende Bilder deutlich werden, daß ſie des Königs Mutter iſt, und hier von ihm geehrt wird. Auch das herrliche Bild von der Judith, welche des Holofernes Haupt dem Volke zeigt, wäre blos im Cyklus ſtatthaft, wenn andere Bilder das vorhergehende und das was nachfolgt darſtellten; aber ſo einzeln hat es keine Bedeutung, man weiß nicht woher das Haupt kömmt? warum das Volk erfreut iſt? u. ſ. w. In der Vergleichung zur Poeſie iſts [68] ohngefähr als ob der vierte Act eines Schauſpiels, von Expoſition und Auflöſung getrennt, vorgetragen würde.

Die Eſter vor dem Ahasverus iſt ein vortreffliches Kunſtwerk, wenn ihm die hiſtoriſche Bedingung erlaſſen wird, wenn man keine Urſache wiſſen und die Folge des Auftritts nicht erforſchen will, ſondern allein das Menſchliche welches in der Handlung und Äuſſerung der Figuren liegt, betrachtet. Wie die ſchöne Königinn in Ohnmacht ſinkt, und ihr Gemahl, ſeiner Majeſtät vergeſſend, vom Throne herabtritt, der Geliebten beyzuſtehen, ſo erfreuen wir uns innig daran, die natürlichen Regungen des Herzens über Zwang und Formeln, triumphiren zu ſehen; aber dieſes iſt auch die beſſere Seite des Bildes, worinn der Mahler ſich zeigt und durch ſein zartes Gefühl, durch tiefe pſychologiſche Kenntniſſe unſere Achtung erwirbt. Betrachten wir hingegen das Werk unter der Anſicht eines hiſtoriſchen Gegenſtandes, ſo ſagt uns daſſelbe nichts; denn es war unmöglich zu bedeuten, daß Haman die Juden vertilgt wiſſen wollte, daß die Eſther gegen das Verbot vor den Ahasverus tritt, um das Unglück von ihrem Volk abzuwenden, daß der Miniſter geſtürzt und beſtraft wird u. ſ. w. Nic. Pouſſin hat eben dieſen Gegenſtand behandelt, und den König, mit ernſtem Blicke, im Ma- [69] jeſtätsgefühl, auf dem Throne

[1]) Sie ſind von G. Audran, und ein andermal von Jac. Frey in Kupfer geſtochen.

ſitzend vorgeſtellt. .Die anſchauliche Bedeutung iſt durch dieſe Wendung um nichts vermehrt worden, hingegen das Menſchliche, Gemüthliche welches Dominichino ſeinem Bilde ertheilt, verlohren gegangen. Pouſſins Werk hat kein anderes Intereſſe als dasjenge welches ihm die Ausführung geben konnte.

Es wurden oben einige Beyſpiele myſtiſcher Gegenſtände angeführt, welche zwar für ſich ſelbſt nicht vortheilhaft, doch dem Künſtler die Freyheit laſſen, etwas hinzu zu thun, den Figuren gefällige, oder bedeutende Handlungen und Verhältniſſe beyzulegen, alſo daß das Myſtiſche darin nur als die zweyte, weitere Bedeutung erſcheint, wenn Auge und Gemüth, durch den erſten Anblick und Eindruck des Reinmenſchlichen, von lieblichem oder ernſtem Character, ſchon befriedigt ſind. Es giebt aber auch im Gegentheil, manche andere welche für die Darſtellung völlig untauglich, und widerſtrebend zu ſeyn ſcheinen.

Setze man z. B. die Kunſt habe in einem Cruzifix ihr möglichſtes geleiſtet, ſo werden wir ſchöne Formen der Glieder, edle, ja wir wollen zugeben, göttliche Züge und übermenſchlichen Character, nebſt einem leidenden, ſchmerzhaften Ausdruck ſehen. Die Kunſt kann Mitlei- [70] den erwecken, uns Theil zu nehmen nöthigen, ſie kann uns überreden, daß der Edle unſchuldig leidet; daß er aber freywillig zum Heil und Erlöſung der Welt leide und ſterbe, kann ſie unmöglich darſtellen; der göttliche Charakter wird, oder würde vielmehr (denn die neuern Künſtler haben es nie ſo weit gebracht) zu einer anſchaulichen Ungereimtheit. Wie kann die göttliche Natur unterliegen, bezwungen werden, leiden? Wir fragen einen jeden der die albaniſche oder die juſtinianiſche Minerva, die Juno oder den Apollo geſehen, ob er ſich eine von dieſen Figuren durch ſchlechte Menſchen überwunden, geſchmählt, gegeiſelt, ans Kreuz geheftet, denken könne? Wir glauben wenigſtens, daß dieſes unmöglich ſey, wenn man nicht gerade zu abgeſchmackt werden, und allem Gefühl fürs Schikliche rein abſagen wollte.

Die Kunſt hätte alſo, wenn ſie ſich auch wieder bis zur Vollkommenheit der Alten erheben könnte, dennoch immer die Unbequemlichkeit daß ſie der Figur Chriſti zweyerley Charactere beylegen müßte. Im leidenden Zuſtand, wo er gefangen,

gegeiſelt, verſpottet, ausgeführt, gekreutzigt wird, müßte er menſchlich, edel, gütig und duldend; hingegen groß, göttlich, mächtig dargeſtellt werden, wo Wunder geſchehen, wo er auf dem Meere wandelt, [71] auferſteht, verklärt, und in den Himmel aufgenommen wird.

Die Vorſtellung von der Dreyeinigkeit iſt ebenfalls ein widerſtrebender Gegenſtand für die bildende Kunſt. Wenn wir den ewigen Vater mit dem Leichnam Chriſti im Schooße, oder das Kruzifix haltend erblickten; ſo iſt ſolches dem Begriff von göttlicher Allmacht entgegen, und ſowohl bey dieſer, als bey edlern Vorſtellungen der Dreyeinigkeit, z. B. in der Diſputa über das Sacrament, von Rafael, und verſchiedenen Gemählden von der Krönung der Maria, wo die Figuren des Vaters und Sohnes mit vieler Würde dargeſtellt ſind, bleibt doch immer die Taube, nicht mehr, und nicht weniger als eine Hyeroglyphe, ein blos conventionelles Zeichen, eben ſo wie das Lamm Gottes, der Triangel und das Wort Jehova in einer Glorie. Die unbefleckte Empfängniß iſt zwar oftermahls von großen Meiſtern vortrefflich gemahlt worden, dennoch bedarf es wohl keines weitern Beweiſes für unſern kunſtverſtändigen Leſer daß dieſer ſupermyſtiſche Gegenſtand weder anſchaulich noch bedeutend darzuſtellen iſt, und alſo zu den widerſtrebenden gehört.

Eben ſo wenig vermag die Kunſt im Abendmahl Chriſti den myſtiſchen Sinn auszudrücken. Rafael und [72] Leonardo da Vinci mögen dieſes wohl empfunden haben, und daher ſuchten beyde dieſen Gegenſtand als Geſchichte zu behandeln. [1]) Sie ſtellen in ihren Bildern das Erſtaunen, die Bewegung vor, welche das Wort des Heilands „Einer aus euch wird mich verrathen“ unter den Apoſteln hervorbringen mußte, und da Vinci hat in der That alles mögliche gethan. Wir ſehen in ſeinem Bilde die Beſtürzung herrſchen, die Jünger fahren alle zu Hauf, Chriſtus allein bleibt ruhig und ſtille; es iſt aber doch immer noch ein widerſtrebender Gegenſtand, und,

[1]) Rafael in den Logen des Vatikans, L. d' Vinci im Kloſter della Vittoria zu Mailand.

trotz der Mühe, der Kunst und des tiefen Verstands, die der große Meister in alle Theile gelegt, ohne anschauliche Bedeutung. Woher entsteht die Bewegung? was rührt die Apostel so heftig? kann der Beschauer fragen, ohne sich die Frage aus dem Bilde selbst beantworten zu können. In so fern das Chor der Apostel in Charactere getheilt worden, würde es sich zum Characterbilde neigen, und also zwischen dieser, der mystischen und der historischen Art in der Mitte schweben.

Meistens erfährt auch die Kunst ihr Unvermögen bey Gegenständen, welche Sittensprüche oder Gesinnungen [73] ausdrücken sollen, durch welche man moralisch auf den Menschen wirken will. Der Mahler, welcher Potifars Weib mahlt, wird kein Lob verdienen, wenn er dieselbe nicht so reitzend, lüstern und verführerisch darstellt, als in seinem Vermögen ist; alsdann nur kann sein Werk anziehend werden. Wenn dasselbe aber den Zweck haben soll, Keuschheit und Enthaltsamkeit zu predigen, so wird dieser schwerlich dadurch erreicht. Kinder, welche einen alten Mann mit Ruthen streichen, sind ein empörender Anblick, und erst indem wir uns erinnern, oder belehrt werden, daß die Jugend von Falerii, auf Befehl des Römischen Feldherrn, ihren Schulmeister, der sie verrathen hatte, also behandelt, söhnen wir uns mit dem Bilde aus. [1]) In dieser Art, wo Absicht und Wirkung einander ganz entgegengesetzt sind, könnten noch viele andere Beyspiele angeführt werden. Diogenes, welcher mit der Laterne herumläuft, sieht wie ein Verrückter aus, denn das Wort, welches seiner Handlung Sinn giebt, und den Spott gegen die wendet, die ihn belachen, kann der bildende Künstler nicht darstellen, und so giebt er uns immer nur die schlechtere Hälfte der Geschichte, die anscheinende Narrheit des Diogenes, zum besten, da doch [74] seine Absicht ist, uns denselben als einen Weisen zu zeigen. Eben so wird die Absicht verfehlt, wenn vorgestellt wird, wie Tomyris das Haupt des Cyrus in ein Gefäß mit Blut tauchen läßt, denn diese Handlung hat den Anschein einer verhönenden Grausamkeit, da der Sinn doch im Gegentheil

[1]) Diese Geschichte ist von Poussin gemahlt worden.

gerechte Vergeltung des Blutdurſts und unrechtmäßigen Angriffs ſeyn ſoll. Zum wenigſten muß man ſich bey ſolchen Bildern immer das Weſentliche hinzu denken, und der Künſtler ſollte doch hier, ſo wie bey allen andern Gegenſtänden, welche in die Klaſſe der Widerſtrebenden gehören, die Demüthigung fühlen, die ihm dadurch widerfährt, daß nicht ſein Bild den Beſchauer rührt, ſondern allenfalls nur das, was derſelbe mitbringt, und ſelbſt hineinlegt.

Sentimentale Gegenſtände ſind darum nicht zur Darſtellung geſchickt, weil die ſchöne Schwärmerey des Sentimentalen, die ſich in edelmüthiger Geſinnung, in Aufopferung ſeiner ſelbſt äußert, von der realiſtiſchen, ſinnlichen Kunſt, nicht bis zur deutlichen Anſchauung gebracht werden kann. Daher iſt ſehr zu zweifeln, ob die Alceſte, die für ihren Admet ſtirbt, ein tauglich Sujet zu einem Bilde abgeben könne. Das Rührende dieſer Geſchichte beſteht ohne allen Zweifel darin: daß die Alceſte, ihren [75] Mann zu erhalten, ſich in den Tod giebt; die Kunſt aber kann nur die ſterbende Alceſte, nicht die Urſache ihres Todes, ihre Liebe, den Adel, die uneigennützige heroiſche Entſchlieſſung darſtellen, um welcher willen ſie ſtirbt.

Pouſſins berühmtes Bild vom Teſtament des Eudamidas iſt ein bündiger Beweis, wie wenig ein ſolcher Gegenſtand der Kunſt angemeſſen ſey, die Figuren ſind edel, der Ausdruck gut, es iſt ſchön geordnet, und es fehlt ihm an nichts, als daß gerade dasjenige nicht bedeutet werden konnte, was nothwendig bedeutet ſeyn ſollte. Man ſieht einen ſterbenden alten Mann, ſein betrübtes Weib und Tochter und Einen der auf ein Blatt ſchreibt, aber das ſichere Vertrauen des Eudamidas auf ſeinen Freund, die ſeltene Tugend und Edelmuth von dieſem müſſen wir wiſſen, und es muß uns belieben, ſolche dazu zu denken. Was auf dem Bilde wirklich vorgeſtellt iſt, läßt ſich auf einen jeden Mann der noch geſtorben iſt, und ein Weib und eine Tochter hinterlaſſen hat, eben ſo gut als auf den Eudamidas von Corinth anwenden.

Man könnte noch mehr andere Beyſpiele aus Pouſſins Werken anführen, in denen ſich dieſer Mahler nach der Seite des Sentimentalen hin verirrt hat. Eins der tadelnswertheſten

iſt abermals ein ſehr berühmtes Bild [76] von ihm, wo der neugebohrne Moſes in den Nil geſetzt wird. Da ſchiebt eine Frau das im Korbe liegende Knäbchen vom Ufer ab, der Mann geht in tiefſter Betrübniß davon, und ein anderer kleiner Knabe folgt ihm. Ein Mädchen weißt auf die im Hintergrund ſpatzierende Prinzeſſin, und läßt uns die Errettung des Kindes im voraus ahnen. Eine Statue des Nilſtroms und die Stadt mit ragenden Tempeln, Pyramiden und Obelisken bezeichnen den Ort der Scene, rauchende Ziegelhütten ſpielen noch weiter auf die Dienſtbarkeit und Beſchäfftigungen der Iſraeliten in Egypten an. Aus allem erhellet genugſam des Mahlers Ernſt und guter Wille, jeden Umſtand zur Bedeutung zu benutzen, doch machte es ihm der widerſtrebende Gegenſtand vollkommen ohnmöglich, die Handlung ſelbſt gehörig zu motiviren. Man begreift die Urſache nicht, welche dieſe Menſchen nöthigt, das Kind in den Fluß zu ſetzen, und dadurch wird die Rührung und Theilnahme aufgehalten, es iſt nicht das Ganze, im Zuſammenhange auch nicht die Gefahr des Kindes, was uns in dem Werk intereſſirt, und alſo nicht ihrer Gegenſtand, ſondern die Kunſt der Behandlung, der lebhafte Ausdruck in den einzelnen Köpfen und Figuren.

Die neuern Mahler der ſogenannten Geſellſchafftſtücke, [77] Greuze an ihrer Spitze, und alle ſeine Nachahmer oder Zunftgenoſſen, ziehen in dieſer Rückſicht unzähligemale den Tadel auf ſich, obſchon ihre Werke vielen gefallen, und faſt überall Eingang gefunden haben.

Eins der berühmteſten Stücke in dieſer Art iſt der Abſchied des Calas von ſeiner Familie, daſſelbe kann uns als Beyſpiel für alle andere gelten. Es erhält zwar, durch die geiſtreiche Ausführung, einen unläugbaren Kunſtwerth; iſt aber ein widerſtrebender Gegenſtand, welcher nicht ſo viel bedeutet, als der Künſtler beabſichtigt hatte, wir ſehen einen ſchwachen guthmüthigen alten Mann in Ketten, und ſeine Familie weinend um ihn verſammelt, allein das weitere, nehmlich den unrecht verfolgten, den unſchuldig getödteten Calas müſſen wir uns hinzu denken, und alſo alles dasjenige, was der

Geſchichte ein höheres Intereſſe giebt. Es iſt weder die Urſache noch die Folge der dargeſtellten Scene anſchaulich.

Dergleichen Auftritte wären allenfalls nur im Cyklus zu dulden, wenn das vorhergehende und das nachfolgende Bild deutlich und klar ſind. Doch ein Künſtler der es wagt, ſolche in einzelnen Bildern ohne Verbindung darzuſtellen, fordert unſtreitig zu viel vom Beſchauer, und er müßte, wie zwar oft bey Kupferſtichen, aber nicht [78] immer bey Gemählden geſchieht, billigermaßen uns durch eine Inſchrifft anzeigen, was in ſeinem Werke zu ſehen, und was dabey zu empfinden ſey.

Wahrlich man geräth oftmals in Verſuchung, zu glauben, die Künſtler von dieſer Art hätten den Begriff von Freyheit und Selbſtſtändigkeit ihrer Kunſt gar nicht zu faſſen vermocht, indem ſie dieſelbe ſo weit herabwürdigen, ihren Zweck verſchieben, den Ausdruck ſchwächen, ihr die Ehre, durch ſich ſelbſt zu bedeuten und zu wirken, rauben, und ſie gleichſam zu Bildern für Bänkelſänger mißbrauchen.

Die ſymboliſchen Figuren der alten Kunſt ſind, wie ſchon gedacht worden, ſinnliche Darſtellungen abſtracter Begriffe, es ſcheint indeſſen als habe die Kunſt, ſo zu ſagen, nicht genug Breite und Raum für eine große Zahl derſelben, und ihre Deutlichkeit nehme in eben dem Maaſe ab, als die Charactere ſich einander mehr nähern. Je weniger der darzuſtellende Begriff an ſich einfach und von den andern unterſchieden war, je mehr mußte er durch beygelegte Attribute bezeichnet werden, da ſie aber ihre Bedeutung nun nicht mehr ganz ſich ſelbſt, oder ihrer Geſtalt, ſondern zum Theil dieſen beygelegten Zeichen dankten, ſo waren ſie auch nicht mehr vollkommene Ge- [79] genſtände. Wenn die Beſchreibungen von des Lyſippus Statue der Gelegenheit, und von des Apelles Gemählde der Verläumdung wahrhaft ſind, ſo war damals ſchon die Grenzlinie übertreten, und ſo wie die Kunſt von ihrer Höhe herabſtieg, wurden auch die beygelegten Zeichen immer wichtiger, und hingegen die Geſtalten ſelbſt unbedeutender. In neuern Zeiten aber iſt alles gar übertrieben worden, man ſcheint zu glauben, es ſey ſchon genug, wenn eine Geſtalt nur dem Begriff, welcher vorgeſtellt werden ſoll, nicht grob widerſpricht, und iſt gewohnt,

die Bedeutung aus den Attributen zu errathen, welche nicht einmal immer dieſelben ſind.

Rafael ſelbſt hat die Gerechtigkeit einmal mit Schwerdt und Wage, und ein andermal ohne Schwerdt mit der Wage und dem Vogel Strauß, welcher ihr zur Seite ſteht, gemahlt. Nach ihm ſcheinen die meiſten Künſtler gar nicht mehr auf den ſymboliſchen Character der Geſtalt gedacht zu haben, ſie achteten es für hinreichend, jeder Figur ein Zeichen zu geben, und mit denſelben, wie mit Zahlpfennigen zu ſpielen, ſie hielten die Symbole zuſammengenommen für eine Zeichenſprache, die Figuren im Einzelnen für Buchſtaben, und glaubten damit alles ohne Ausnahme vorſtellen zu können. In dieſer Rückſicht [80] möchten wir es nicht gerne übernehmen, ſelbſt die berühmten großen allegoriſchen Deckengemählde des Peter von Cortona in den Palläſten Pitti und Barbarini zu rechtfertigen, und eben ſo wenig die noch berühmtere Gallerie Luxenburg von Rubens; zwar ſind die Erfindungen ſinnreich, und mancher einzelne Gedanke verdient Lob; doch iſt im Ganzen ſo weit ausgeholt, ſo viel poetiſcher Schwulſt und Geräuſch, die Entzifferung aller der Zeichen ſo mühſam und ſchwer, daß es ſcheint man habe uns gleichſam ein Geheimniß aus dem, was vorgeſtellt iſt, machen wollen.

Selbſt Dominichino, welcher die Kunſt übrigens ſtreng und bedächtlich geübt hat, mochte zuweilen wähnen, durch Zeichen ſich hinreichend deutlich ausgedrückt zu haben, und vernachläſſigte darüber ebenfalls den ſymboliſchen Character ſeiner Figuren wie z. B. in den vier Tugenden, in den Winkeln unter der Kuppel zu St. Carlo Catinari in Rom, die ihren Zügen und Bildungen nach wenig von einander verſchieden ſind, und, die Stärke ausgenommen, füglich die Attribute und den Platz mit einander vertauſchen könnten, ohne deswegen etwas mehr oder weniger zu bedeuten. Wie undankbar war eben dieſes Meiſters Mühe, und wie bedauernswerth verſchwen- [81] dete er Verſtand und Talente zu kümmerlichem Zwecke als er das boromäiſche Wappen, ſtückweiſe, in die Compoſition dieſer Bilder zu verweben unternahm. Guido Reni deſſen Kunſt freylich nicht immer zureichen mochte, den

ſymboliſchen Character der Figuren in allegoriſchen Bildern auszudrücken, war doch in der Erfindung derſelben oft glücklich, zierlich, fein, naiv und faßlich, wie wir an ſeiner Fortuna ein ſchönes Beyſpiel aufzuſtellen Gelegenheit fanden. Im Gegentheil kennen wir aber auch ein Bild dieſes Meiſters[1]) von ſehr dunklem und verſtecktem Sinne, wo ein Genius die Pfeile des daneben angebunden ſtehenden Amors, nebſt verſchiedenen muſikaliſchen Inſtrumenten, zu verbrennen beſchäfftigt iſt. Man ſagt, Guido habe hier die geiſtige Liebe vorſtellen wollen, durch welche die ſinnliche gebändigt werde. Was aber auch ſeine Abſicht geweſen ſeyn mag, er hat dieſelbe nicht deutlich machen können, und das Bild iſt uns ein Beyſpiel mißlungener Allegorie und eines ſchwer zu behandelnden Gegenſtands.

[1]) Im Pallaſt Chigi zu Rom.

Neue Unterhaltungen über verschiedene Gegenstände der Kunst.

[Programm zum ersten Quartal der Jenaischen Allgemeinen Literaturzeitung 1808 S. III—VI]

[S. III Sp. 1] III.

Da es gegenwärtig, wenn auch von Künstlern und Kunstrichtern nicht immer klar genug begriffen, doch allgemein zugegeben ist, daß in der bildenden Kunst ein großer Unterschied zwischen günstigen und ungünstigen Gegenständen obwalte, jene dem Künstler für seine Werke die erheblichsten Vortheile gewähren, diese hingegen große, ja zuweilen gar unüberwindliche Hindernisse ihm in den Weg legen: so dürfen wir hier in Bezug auf das, was über diese Sache von uns schon anderwärts [1]) ist geäußert worden, verschiedene dahin zielende Betrachtungen ohne vorauszuschickende Einleitung mittheilen.

Über Neigung und Abneigung tauglicher Gegenstände zu den verschiedenen Arten von Kunstarbeiten.

Gegenstände der bildenden Kunst, wenn sie auch im Allgemeinen die zur Darstellung erforderlichen Eigenschaften haben, werden doch allemal mehr für die eine als für die andere Art von Kunstarbeiten geeignet seyn. Laokoon z. B. würde vielleicht nie so glücklich in einem Gemälde dargestellt werden, als es in Marmor geschehen ist, und Niobe mit ihren Kindern

[1]) Propyläen, 1ster Band im 1sten und 2ten Stück [s. oben S. 3 ff.].

müßte vom Maler ganz anders gedacht, anders dargeſtellt werden, als vom Plaſtiker. Eben ſo qualificiren ſich manche Gegenſtände vorzüglich für das Basrelief, und würden ſich weder gemalt, noch in ganz runden Figuren, ſo gut ausnehmen. Wir gehen weiter und ſagen, daß Dinge, welche leicht, abgelöſet, freyſtehend, durchbrochen ſeyn müſſen, und wenig impoſante Maſſen haben dürfen, ſich weit beſſer für Arbeiten in Erz, als für Arbeiten in Marmor ſchicken werden; auf geſchnittenen antiken Steinen ſogar haben wir Gegenſtände wahrgenommen, welche ſchwerlich für irgend ein anderes Kunſtfach gleich gut und günſtig ſeyn möchten; denn ein jedes derſelben hat ſeine beſonderen Foderungen, Schwierigkeiten und Vortheile, welche der Künſtler mit genauer Sorgfalt erwägen, ausweichen oder benutzen muß. Dieſes alles noch etwas näher und umſtändlicher darzuthun, ſoll im Folgenden verſucht werden.

Das allerhöchſte, einfachſte, würdigſte in der Kunſt ſcheint vorzüglich der Bildnerey in Statuen anzugehören. Freylich läßt ſich mit ſtrenger Genauigkeit nicht beſtimmen, was und wie viel in jedem Fache vom Genie kann geleiſtet werden; doch [**S. III Sp. 2**] würde nach unſerem Ermeſſen ein gemalter Jupiter Olympius kaum das ſeyn können, was des Phidias Statue deſſelben war. Dieſe ſaß im Tempel; es war zwar nicht der Gott ſelbſt, aber der Repräſentant des Gottes, ſein Ebenbild. Ein Gemälde bleibt ſeiner Natur nach immer eine Art von Betrug und Hexerey, und ſtimmt darum mit jener hohen Würde, Ernſt und Wahrheit nicht recht überein. Es prätendirt nicht nur die Sache vorzuſtellen, ſondern wirklich Sie ſelbſt zu ſeyn, und, je beſſer es iſt, deſto ſtärker wird die Täuſchung, die aber eben darum, weil ſie Täuſchung iſt, nicht länger als einen Moment dauern kann; ſo bald ſie verſchwunden, bewundern wir nur noch das Kunſtſtück, und die Geſtalt imponirt uns nicht mehr. — Bey der Statue hingegen bedarf es ſchon einer gewiſſen Abſtraction, um auf die Kunſt an derſelben überzugehen. Als Geſtalt, als Vorſtellung, kann eine Statue die möglichſt vollkommene ſeyn. Als wirkliche Darſtellung iſt

ein jedes Gemälde immer noch ſchwach, Nachahmung des Unerreichbaren, ein bloßer Schatten. Werke der Bildhauerey erniedrigen ſich, wenn ſie in das Gebiet der Malerey übergreifen, und ihre Wirkungen bezielen. Sie entehren ſich durch die Abſicht zu täuſchen. Bemalte Statuen ſind wie geſchminkte Frauen, welche Reizungen borgen wollen, indem ſie den Mangel an eigenthümlichen empfinden.

Das Basrelief hat noch weniger Anſprüche auf Wahrſcheinlichkeit und Darſtellung zu machen, als Statuen: es bedeutet bloß, und kann für eine Art von figurirter Hieroglyphe gelten. Wir nehmen deßwegen auch keinen Anſtand, die zwey- und dreyfache Handlung, oder einen zuſammenhängenden Cyklus, wie auf mehreren antiken Denkmälern vorkommen, im Basrelief für zuläſſig und ſogar für angemeſſen zu halten. Alles muß ſcheinbar nur ein Ganzes ausmachen, und aus dieſem Grunde dürfen die Abtheilungen, wenn man dergleichen anbringt, nicht zu auffallend ſeyn. Der Bildhauer vergeſſe niemals, daß er überhaupt keine Illuſion erregen kann, am wenigſten aber im Basrelief; er vermeide jede Gelegenheit, wo man ihn deſſen beſchuldigen könnte, um die Beſchämung ſich zu erſparen, nach dieſem Zweck gehaſcht, und denſelben verfehlt zu haben. Seine Kunſt mag und ſoll er in der Schönheit der Formen, im Geſchmack, in gefälliger Anordnung, in Bedeutung und Ausdruck ſehen laſſen; allein es iſt ihm faſt vor allen anderen Künſtlern Noth, die Grenzen ſeines Fachs zu kennen; er unternehme daher auch niemals Dinge, welche außer demſelben liegen, wo ſchon der Stoff, in welchem er arbeitet, ihm unbeſiegbare Hinderniſſe entgegen ſetzt. Landſchaften, Wolken, perſpectiviſch ſtehende Reihen von Gebäuden u. dgl. können im Marmor oder Erz unmöglich mehr, als nur angedeutet werden, können nur Zeichen ſeyn. Jeder Verſuch genauer Nachahmung, wirklicher Darſtellung derſelben, wird nothwendig mißlingen und keinen Beyfall verdienen.

Die Malerey hat ein viel weiteres Reich, eine [S. IV Sp. 1] freyere Natur, als die Plaſtik. Der Stoff, womit ſie arbeitet, iſt ungleich williger; und da überdem noch Farben, Licht und Schatten ganz in ihrer Macht ſind, ſo kann ſie jeden Natur-

gegenstand, oder wenigstens den Schein desselben, täuschend nachahmen. Daher kömmt es auch, daß alles scheinbar lebendige, bewegliche, alles schwebende und leichte, bey gleichem Aufwand von Kunst und Fertigkeit allemal dem Maler besser als dem Bildhauer gelingen wird. Das ausschließliche Eigenthumsrecht der Malerey an alles, was täuschende Natürlichkeit haben soll, bedingt aber auch hinwieder, daß in einem Gemälde eigentlich nichts erscheinen darf, was an sich völlig unwahrscheinlich ist. Also wäre die doppelte, drey- und vierfache Handlung, welche oben für das Basrelief vertheidigt worden, weil sie dort den Cyklus bedeutet, im Gemälde weniger an der rechten Stelle. Wenn daher der Maler es übernimmt, einen Cyklus darzustellen, so müßte solches, um nach der besten Weise zu verfahren, eigentlich in abgesonderten Bildern geschehen. — Vorzüglich tadelhaft, ja ermüdend, ist die doppelte Handlung in Fällen, wo der Maler sich ihrer zum Zweck größerer Deutlichkeit bedienen wollte, aber demungeachtet seine Absicht nicht erreicht hat, wie man solches z. B. an einem zwar sehr schön ausgeführten, doch in der Wahl des Gegenstandes völlig mißrathenen Bilde des N. Poußin in der münchener Gallerie gewahr wird, wo Midas den Bacchus bittet, die verliehene Gabe, alles in Gold zu verwandeln, wieder von ihm zu nehmen, und im Hintergrunde noch einmal dargestellt erscheint, im Flusse Paktolus sich badend.

Hingegen ist das Zusammenrücken zweyer auf einander bezüglicher Handlungen, wie in der Verklärung von Rafael, kein Fehler. Denn gesetzt auch, die Wahrscheinlichkeit der Scene leide etwas darunter, so bleibt doch immer noch ein Schein von Möglichkeit übrig, und höhere Kunstfoderungen, nämlich die der Klarheit, der Bedeutung, des vollen inneren Gehalts, haben gewonnen auf Kosten des Raums unbedeutender Nebenwerke. Wir geben indessen gerne zu, daß man die Sache gar nicht zu weit treiben dürfe, und daß ein solches Verfahren vom Gegenstande nothwendig erfodert, und durch glücklichen Erfolg, wie in dem angeführten Beyspiel, gerechtfertigt werden müsse.

Nebenwerke, besonders landschaftliche und was zu

denſelben gehört, dürfen bey einem zum Fach der Geſchichts-Malerey gehörigen Kunſtwerk keineswegs vernachläſſigt oder zu flüchtig behandelt werden; ſie müſſen ſich in der Ausführung nach der Ausführung der Figuren, als den Hauptgegenſtänden, richten, und mit dieſen übereinſtimmen, nur ſeyen ſie einfach und angemeſſen. Pracht, Überfluß und Geräuſch ſind ſehr ſelten wohl angebracht.

In Gemälden des Fachs der Landſchaft dürfen die Figuren, beſonders menſchliche, nicht zu groß oder zu auffallend ſeyn. Belebte Natur hat in der Darſtellung allemal ein größeres Intereſſe und zieht den Beſchauer mehr an, als die unbelebte, welche [S. IV Sp. 2] bey Landſchaften den Hauptgegenſtand ausmacht, und folglich herrſchen ſoll. Am meiſten läuft der Künſtler Gefahr zu irren, wenn er mit Geſchichten ſtaffirt, wie in vielen übrigens vortrefflichen Werken geſchehen iſt. Durch geſchichtliche Bedeutung vermehrt ſich das Intereſſe der Figuren; die Landſchaft wird von ihnen überwältigt oder wenigſtens aufgewogen, und ſo entſteht eine Zweydeutigkeit, welche dem Kunſtwerk zum Nachtheil gereichen muß. Wir wiſſen zwar ſehr wohl, daß einige bewundernswerthe Beyſpiele von gelungenen Ausnahmen gegen dieſe Regel anzuführen ſind: dort ſteht aber jedesmal die dargeſtellte ſtaffirende Geſchichte im innigſten Bezug mit der Landſchaft ſelbſt, und es iſt weder das Genre, noch die Kunſtfertigkeit in der Ausführung, was unſer Wohlgefallen vorzüglich aufregt, ſondern der große reine Eindruck eines harmoniſch gedachten Ganzen.

Die Bildniß-Maler müſſen wir vor den ſogenannten hiſtoriſchen Bildniſſen warnen, als gefährlichen Gegenſtänden, bey denen wahre Kunſt und Geſchmack durch den Widerſpruch der Geſtalt und Züge mit dem prätendirten Charakter beleidigt werden. Wir erinnern uns, einſt ein treffliches Mignatur-Gemälde von Joſeph Werner geſehen zu haben, wo der genannte Künſtler einen bejahrten kränklichen Herrn dargeſtellt, mit großer Alonge-Perücke, und übrigens als Mercurius coſtumirt. Selbſt unter den antiken Statuen finden ſich einige Bildniſſe römiſcher Kayſerinnen in der Stellung und mit

— Attributen der Venus, wo aber Gesichtszüge und Haarputz dem Ideal von dieser Gottheit sehr entgegen sind. Unsere Zeitgenossen begehen oft ähnliche Sünden, und pflegen unter anderen die Schauspieler in ihren Lieblingsrollen als Hamlet, Richard, Medea, Ariadne u. s. w. darzustellen. Man bedenke aber, daß durch den beygelegten Charakter das Bildniß leidet, und hinwieder auch mit dem Bildniß der Charakter verpfuscht werden muß. Wenn die bildende Kunst eine Heldenfigur darzustellen unternimmt, so muß sie derselben eigenthümliche Gestalt und Züge geben, in zweckmäßiger Übereinstimmung aller Theile zum beabsichtigten Ganzen. Einem bildenden Künstler würde — wenig Lob zu Theil werden, wenn er den Ulysses und den Agamemnon, beide in ähnlicher Gestalt, darstellen wollte; wohl aber könnte derselbe Schauspieler heute in dieser und morgen in jener Rolle auftreten, und in allen beiden mit Beyfall spielen. Sollte nun aber dieser Schauspieler in beiden Rollen portraitirt werden, so müßte er als Agamemnon, so wie als Ulysses, immer dieselben individuellen Züge erhalten, und ein Bildniß würde sich also von dem anderen nur durch die Verschiedenheit des Anzugs, der Handlung und des Ausdrucks unterscheiden, welches aber für die höheren Kunstzwecke durchaus unzureichend ist. — Um das Außerordentliche in Kräften und Thaten eines Heldencharakters als wahrscheinlich darzustellen, pflegt der bildende Künstler von ächtem Geschmack sich außerordentlicher und idealer Formen zu bedienen; al- [S. V Sp. 1] lein in dem angenommenen Falle würde dem gemalten Alltagsgesichte niemand zutrauen, daß es einem Helden angehöre, so offenbarte sich also schnell die eitle, übelberechnete Verkappung, und wie die Kunst nur eine andere Kunst, und zwar von der schwachen Seite darzustellen sich erkühnt habe.

So wie ein jeder Zweig der bildenden Kunst durch zweckmäßige, ordnungsmäßige Wahl der zur Bearbeitung übernommenen Gegenstände sich entweder Vortheile verschafft, oder mit desto größeren Schwierigkeiten kämpfen muß, so ist solches auch bey dem bloß nachahmenden Fach der Kupferstiche der Fall. Da sie den Vortheil der Farben nicht haben, und bloß durch hell und dunkel in weiß und schwarz wirken müssen, so

folgt daraus nothwendig, daß diejenigen Gemälde, in welchen Colorit überhaupt, oder harmoniſches Spiel der Farbenmaſſen weſentlich in die Bedeutung eingreifen, niemals mit gutem Erfolg können in Kupfer geſtochen werden, weil der Kupferſtich die beſagten Eigenſchaften auszudrücken nicht im Stande iſt. Doch wir wollen uns hierüber nicht weiter ausbreiten, und berufen uns, um nicht in unangenehme Wiederholungen zu verfallen, gegen diejenigen, welche ſich etwa für dieſe Sache beſonders intereſſiren möchten, auf frühere Worte zu beynahe ähnlichem Zweck [1]).

Von Vignetten und anderen Kupferſtichen, womit die Bücher verziert werden, iſt indeſſen noch einiges beſondere zu gedenken. Sie ſcheinen rückſichtlich auf die darzuſtellenden Gegenſtände, nicht ſo wie die übrigen Werke bildender Kunſt, dem Geſetz abſoluter Klarheit und durch ſich ſelbſt deutlich ſich ausſprechenden Inhalts unterworfen zu ſeyn, denn da ſie in dem Buche bloß als Zierrath ſtehen, mithin vom Text abhängig ſind, ſo dürfen ſie auch ihre Erklärung von demſelben erwarten. Der Leſer des Buchs mag es allenfalls gern ſehen, wenn bildende Kunſt ſeiner Einbildungskraft zu Hülfe kommt, und ihm Scenen der Geſchichte angenehm für Augen ſtellt. Er weiß ſchon, oder hat wenigſtens die Pflicht auf ſich, es zu wiſſen, was der Kupferſtich darſtellen ſoll, und hat kein Recht, über Undeutlichkeit Beſchwerde zu führen. Freylich wird der bildende Künſtler ſeine Kunſt edler ausüben, wenn er dieſen Behelf zu verſchmähen weiß, und darſtellt, *was im Buche nicht ſteht*, d. i. wenn er den Schriftſteller ſupplirt, wenn er die Vortheile ſeiner Kunſt dahin benutzt, dasjenige, was jener mit Worten nur unvollkommen ausdrücken konnte, in Bildern zur wirklichen Anſchauung zu bringen, alsdann hat er ſich von dem dienenden Beruf Ornamente zu machen gelöſt, und iſt Mitarbeiter des Schriftſtellers geworden, indem er zur Vervollkommnung und mehrerer Vollendung des Werkes beyträgt. Unterdeſſen wollen wir eingeſtehen, daß dieſes Ideal von Kupferſtichen und Vignetten zu Büchern zwar wünſchenswerth iſt,

[1]) Propyläen 2ten Bandes 1ſtes Stück S. 153 ff.

aber wohl schwerlich allgemein in Gebrauch kommen dürfte, bevor die Kunst auch im Allgemeinen einen höheren und freyeren Schwung angenommen haben wird.

[S. V Sp. 2] IV.

Vom Wunderbaren; besonders von wunderbaren Thiergestalten als Gegenständen der bildenden Kunst.

Der bildende Künstler hat eben das Recht wie der Poet, sich des Wunderbaren zu bedienen, nur muß er sich näher und sorgfältiger zum Wahrscheinlichen halten. Er muß dem Auge ein deutliches, bestimmtes Bild vorlegen, und der Imagination weiter keinen Spielraum übrig lassen, welche zu beschäftigen nur die Poesie allein sich anmaßen darf.

Es läßt sich daher vermuthen, daß in Werken der bildenden Kunst nur diejenigen Wundergestalten glückliche Wirkung thun können, in denen mehrere Naturen vereint, den darzustellenden Charakter versinnlichen und verstärken helfen, wie z. B. an den Centauren und Greifen, wo bey den ersteren die Natur eines rüstigen Mannes mit der eines tüchtigen schnellen Pferdes zum Ganzen verbunden ist; woraus ein Charakter, eine sinnliche Darstellung von roher Agilität und Kraft entstanden, welche auf dem natürlichen Wege durch einzelne Abbildung eines Menschen oder Pferdes, oder auch eines Reiters unmöglich zu erhalten war. Gleichmäßig ist im Greifen die Gewalt des Löwen mit der Geschwindigkeit und Gier des Adlers gepaart. Der Leib und die Tatzen des Löwen haben den vollkommensten Ausdruck thierischer Stärke, und der angefügte Adlerskopf mit krummen Schnabel erregt ohne allen Zweifel den Begriff von zerreißendem Grimm sinnlicher und stärker als die Gestalt des Löwen ohne Zusatz der Veränderung würde gethan haben. Die Flügel zieren theils, theils fügen sie noch den Begriff von großer Schnelligkeit hinzu, durch sie hält die Vogelnatur der Natur des vierfüßigen Thiers das Gleichgewicht, und so entsteht eine gemischte Thiergestalt, welche in ihrer Art nicht weniger

vollkommen iſt, als die Bildung des Centauren, indem all-
ihre Theile, ſo wie an jenem der Fall iſt, völlig zweckmäßig
ſich zum charakteriſtiſchen Ganzen vereinen.

Wir dürfen hoffen, dieſe Bemerkungen durch entgegen
geſetzte Exempel von der Sphinx, der Chimära und dem Cyklopen
noch beſſer ins Klare zu ſetzen.

Die Sphinx ſoll auch ſtark, ſchnell, wild und reißend
erſcheinen, darum hat auch ſie Körper und Klauen vom Löwen,
nebſt Adlersflügeln, aber mit dieſen Theilen will ſich der Kopf
und die Bruſt einer Jungfrau nicht gut vereinigen, ſie wider-
ſprechen ſogar dem bezweckten Charakter, oder vielmehr, ſie
heben denſelben auf. In den beſten alten Sphinx-Figuren
griechiſcher Kunſt, bemerkt man, daß alle Theile, welche zum
Löwen gehören, zarter gehalten ſind, und ſich der Geſtalt
eines Hundes zu nähern ſcheinen, durch dieſes Auskunftsmittel
kömmt nun freylich mehr Einheit in das Ganze, es wird für
den Charakter, wiewohl nicht für den zuerſt beabſichtigten,
etwas gewonnen, hingegen entſteht daraus auch wieder die
Unbequemlichkeit, daß dergleichen Bilder der Sphinx die Fabeln
und Er- [S. VI Sp. 1] zählungen von derſelben anſchaulich
zu widerlegen ſcheinen.

Die Chimära, wie wir ſie an Vaſen-Gemälden, geſchnittenen
Steinen, und einer bekannten großen Bronze zu Florenz ge-
bildet ſehen, iſt aus Löwe, Schlange und Ziege zuſammen-
geſetzt; allein der dem Rücken entwachſene Ziegenkopf iſt über-
flüſſig, und ein Zuſatz, welcher nichts zur Verſtärkung des
wilden grimmigen Charakters dieſes Ungeheuers beyträgt.
Daſſelbe ſtellt ſich darum weder ſtärker, noch ſchneller, noch
grauſamer und reißender dar, und iſt überhaupt mehr nicht
als ein Mißgeburt vom Löwen. Die Schlange als Schweif
gleicht, ihrer Geſtalt nach, dem natürlichen Schweif eines
Löwen, und fällt alſo zu wenig auf, um lebhaft ſinnlichen
Eindruck zu machen.

Die Sphinx und die Chimära wären demnach Beyſpiele
wunderbarer Thiergeſtalten, welche als Gegenſtände für die
bildende Kunſt nicht wohl geeignet ſind. In der Sphinx
(urſprünglich eine ägyptiſche Hieroglyphe) konnte ſelbſt die

vielvermögende Kunſt der Griechen, den Charakter, den ſie nach der Fabel eigentlich haben ſollte, nicht zur Erſcheinung bringen, die Chimära ſcheint für die bildende Kunſt noch widerſtrebender, und ganz allein in das Gebiet der Poeſie zu gehören. Wenn man die Erzählung von einem ſolchen Ungeheuer lieſt, oder anhört: ſo wird Löwe, Schlange und Bock jedes gleichſam einzeln gedacht; die Einbildungskraft hat Mühe, dieſe verſchiedenen Naturen zuſammen zu ſetzen, ſie beſchäftigt ſich damit, und macht ſich ein gemiſchtes, ſeltſames und unbeſtimmtes Bild davon, welches eben dem Zweck des Dichters gemäß iſt. Bildner oder Maler hingegen müſſen alles zur Anſchauung bringen: wir ſind berechtigt, von ihnen Einheit und Übereinſtimmung der Geſtalten zu fodern. Daher ſind ſie näher beſchränkt, und genöthigt, das Unnatürliche ſelbſt ſcheinbar natürlich zu machen, oder wenn man ſo ſagen darf, das Ungereimte zuſammen zu reimen. Vielleicht könnte gar behauptet werden, daß Verſinnlichung oder bildliche Darſtellung von Dichtungen ſolcher Art der Dichtkunſt ſelbſt nachtheilig ſey. Niemand, der einmal Bilder von der Sphinx oder von der Chimära geſehen hat, wird ſich nachher wieder eine ſolche fürchterliche Vorſtellung von denſelben machen können, als ſonſt wohl geſchehen iſt, weil ſeine Einbildung nunmehr beſtimmte Formen für beide gefunden hat.

Dieſe eben gemachten Bemerkungen laſſen ſich ganz bequem auch auf den Cyklopen anwenden. Beym Homer und anderen Dichtern iſt derſelbe ein Ungeheuer, ſeiner gigantiſchen Größe, ſeiner Stärke wegen, und weil man das einzelne Auge auf der Stirn in der Einbildung nicht recht an Platz bringen kann. Die bildende Kunſt aber, wenn ſie ſich genau an die Beſchreibungen der Dichter halten will, vermag nichts anderes, als eine etwas plumpe Rieſengeſtalt darzuſtellen; das einzige Auge auf der Stirne dem Cyklopen anzubilden, iſt eine unmögliche Aufgabe. Sie muß ihm drey Augen geben, oder wenigſtens für die zwey natürlichen den Raum übrig- [S. VI Sp. 2] laſſen, wodurch aber dasjenige keineswegs erreicht wird, was die Dichtkunſt ihrer Seits bezweckt und erreicht hat.

Das hier Geſagte ſoll indeſſen ja nicht mißverſtanden und alſo ausgelegt werden, als ob wir die Figur des Cyklopen überhaupt für verwerflich hielten. Die Fabeln von ihm enthalten im Gegentheil viel günſtigen Stoff zur Darſtellung; und wir haben, wie unſeren Leſern wohl noch im Angedenken ſeyn mag, ſelbſt bey Gelegenheit einer Preisaufgabe davon Gebrauch gemacht. Jetzt aber redeten wir eigentlich in Bezug auf das Vorhergegangene bloß von dem einen Auge auf der Stirn als ungünſtig zur Darſtellung für die bildende Kunſt. Es mag aber auch den Künſtler beſonders noch erinnern, daß er immer genau erwägen ſoll, was zum Gebiet ſeiner Kunſt gehört oder nicht gehört, und daß er nie unüberlegt nur ein bloßer Nachbildner der Worte des Dichters ſeyn darf.

Über Lehranstalten, zu Gunsten der bildenden Künste.

Einleitung.

[Propyläen 1799 Bd. 2 St. 2 S. 4—22]

[4] Der Einfluß, welchen die bildenden Künste auf Kultur des Menschen, auf Sitten, Gesinnungen, Leben und Bequemlichkeit haben, ist so bedeutend und groß, daß wir uns gewöhnlich für berechtigt halten, den Werth der Zeiten und Völker nach diesem Maaßstab zu schätzen. Wir ehren und bewundern die einen, bey denen die Künste geblüht, und eine Art von Geringschätzung verfolgt die andern, die sich zu dieser Stufe der Entwicklung nicht erheben konnten, es sey nun daß Roheit sie abhielt, oder eine glückliche Gelegenheit ihnen fehlte.

Innerlich fühlen wir uns überzeugt, daß Sinn und Liebe für das Schöne dem Menschen die höchste Ausbildung gewähren, sein Gemüth sanfter und heiterer stimmen, das Herz zarten Genüssen aufschließen und ihn dem Guten überhaupt näher bringen. Wir gerathen, wer kann es leugnen! beym Anblick schöner Kunstwerke in eine [5] behagliche Stimmung; wenn ihre Anmuth gefällt und ergötzt, so wird unser Gemüth durch Ernst und Größe erhoben, bewundernd gehen wir dann in Gedanken von den Bildern auch auf die Urheber derselben über, achten den Künstler oder das Volk hoch, bey welchem wir so richtige Gedanken, so schöne Gefühle antreffen, wir gefallen uns bey ihnen, finden Freunde, Verwandte und meistentheils Muster.

Der beleidigende Anblick von Unformen und Abgeschmack

oder zum Geräthe dient; durch die Macht der Künſte wird uns alles dieſes gleichſam mit Liebe zugethan, befriedigt nicht allein das Bedürfniß, ſondern weiß überdieß auch noch zu gefallen.

Alle dieſe guten Einflüſſe nehmen unfehlbar in dem Verhältniß zu oder ab, in welchem ihr Urquell, die hohe Kunſt, entweder reichlicher ſtrömt, oder abnimmt und trocknet. Mit dem Sinken des Geſchmacks verliert ſich bald die ſchöne Form, was einfach und zierlich geweſen, wird überladen, das Intereſſe verſchwindet und in kurzer Zeit iſt nur noch das Nothwendige übrig geblieben, der Zwang arbeitet jetzt, die Nothdurft und nicht mehr die Liebe, jede Neuerung iſt blos ein weiteres Abirren vom Guten und Schönen.

Dieſe Betrachtungen, welche keinem aufmerkſamen Beobachter der Weltbegebenheiten entgehen können, überzeugen uns ſowohl von dem Werth als dem Nutzen der bildenden Künſte für die Geſellſchaft, deren Pflege man von jeher für einen wichtigen Gegenſtand gehalten hat.

Hier wird nun, wie billig, die große Frage abermals aufgeworfen: welches die Urſache des Flors der Künſte zu verſchiedenen Zeiten und bey verſchiedenen Völ- [8] kern geweſen? wie man die Aufnahme derſelben befördern und ihren Verfall hindern könne? Vieles iſt hierüber ſchon geſagt, manches zu wiederholen und einiges hinzuzufügen.

Indem man ſich zu Beantwortung dieſer Frage anſchickt, hält man ſich gewöhnlich an die Griechen und iſt der Meynung, daß die Staatsverfaſſung dieſes Volks, ihre Sitten, Spiele, Wettkämpfe, die ſchöne geſtaltreiche Mythologie, die Ehre, der Ruhm, welche die Künſtler genoſſen, ſo wie das milde Clima, der heitere griechiſche Himmel den Künſten vorzüglich günſtig und Urſache geweſen, daß jene Nation der Vollkommenheit ſo nahe gekommen.

Ohne dieſen mannigfaltigen Umſtänden ihren Theil an der Wirkung abzuſprechen, ſo zeigt uns doch die Geſchichte, daß hauptſächlich Athen und Korinth die Pflegerinnen der Muſen waren und daß alſo jene allgemeine Wirkungen nicht ſo entſcheidend geweſen.

Zur Aufnahme der Kunſt, zur immer fortſchreitenden Entwicklung hat wohl das meiſte die Gelegenheit beygetragen, die der Künſtler fand ſeine Werke öffentlich aufzuſtellen, Tempel, Plätze, Hallen mit Statuen und Gemälden zu ſchmücken, das Intereſſe der Menge zu erre- [9] gen und durch dieſes Intereſſe ſelbſt wieder gefördert zu werden.

Die Künſtler fanden eine Menge würdiger Beſchäftigungen, und daher entſtand der Wetteifer unter ihnen, ein Streben ins Höhere, ins Vollendete. Indem die Künſte durch eine allgemeine Theilnahme erhalten und befördert wurden, hielten ſie dieſe Theilnahme wieder feſt an ſich und ſtiegen auf einen Grad, der nachher nie wieder erreicht wurde.

Es ſey nun daß die menſchliche Natur nicht weiter kann, oder daß andere Urſachen damals keine weitere Entwicklung zuließen, genug es konnte zuletzt nichts *Beſſeres*, ſondern allenfalls nur etwas *Neues* erfunden werden. Von da fängt ihr Sinken an und ſie ſtiegen von Stufe zu Stufe wieder herunter, bis zur völligen Gleichgültigkeit, die ganz von allem Verdienſt entkleidet iſt.

Die Künſtler und das Publikum ſtehen jederzeit in dem genauſten Wechſelverhältniß. Hatten die Künſte nirgends ſo ſchön geblüht als in Griechenland, ſo hatten ſie auch nirgends einen ſo reinen Sinn der Theilnahme, eine ſo allgemeine, ſtete Neigung gefunden und konnten daher einen deſto größern Kreis ſchließen. So lange die Künſte auf ihrem ernſten Gange verharrten, Bewunderung er- [10] regten, Anhänglichkeit hervorbrachten und das Volk leiteten, ſo lange konnten ſie wachſen und ſteigen; als man aber zuletzt, durch das Gefällige, das Intereſſe auf ſich zu ziehen ſuchte, durch Neuheit reizen und dem leidenſchaftlichen Geſchmack der Menge ſchmeicheln wollte, ſo war der Fall bereitet. Die Kunſt muß ſich frey und ſelbſtſtändig fühlen, ſie muß, in gewiſſem Sinne, herrſchen, wenn ſie gedeihen ſoll; wenn ſie aber beherrſcht und gemeiſtert wird, wenn ſie ſich nach der Zeit richten ſoll, dann wird ſie abnehmen und vergehen.

Die neuere Kunſt konnte ſich ohnmöglich bis zur Höhe der Alten erheben, denn es war ihr ein kürzeres Ziel geſteckt,

sie mußte sich schnell und nach Mustern ausbilden; indessen ist sie doch ohngefähr von denselben Ursachen geweckt und genährt worden. Im vierzehnten, besonders aber im funfzehnten Jahrhundert herrschte eine so allgemeine Thätigkeit und Liebhaberey in einigen Theilen von Italien, daß man über die außerordentliche Menge von Bildern aller Art erstaunt, die in derselben Zeit entstanden sind. Die Künstler wurden zwar damals für wenig mehr als ehrsame Meister, eines ehrsamen Handwerks, gehalten, sie fanden aber eine Menge Arbeiten die für würdig gelten konnten, indem sie meistens [11] bestimmt waren, Kirchen oder andere öffentliche Gebäude zu zieren.

Glaube oder behaupte doch niemand, dem es um Erforschung und Ausbreitung der Wahrheit zu thun ist, daß die christliche Religion den bildenden Künsten hinderlich gewesen; ohne dieselbe wären sie vielmehr wahrscheinlich nie wieder erstanden. Es bedurfte des Enthusiasmus des Christenthums, wenn der mächtige, dauernde Anstoß bewirkt werden sollte, dessen schönes Resultat wir nun in so manchem Meisterstück großer Künstler bewundern. Die Einwendung welche dagegen gemacht werden möchte: daß in Deutschland, England und Frankreich um diese Zeit ebenfalls die christliche Religion geherrscht, Kirchen und Klöster erbauet worden, ohne daß solches die Kunst gefördert, ist unerheblich, weil sich aus eben dem Grunde fragen ließe: warum sie in Italien nicht schon früher emporgekommen? Denn da die Kunst ein Theil der sittlichen Kultur des Menschen und unstreitig eine der höchsten Stufen seiner Ausbildung ist; so erscheint sie und kann nur erst alsdann erscheinen, wenn diese schon beträchtliche Fortschritte gemacht hat, und so waren die Italiäner ohne Zweifel, unter den Abendländischen Völkern, dasjenige, welches sich zuerst von der alten Barbarey loswand, wo sich Industrie, Wohlstand, [12] Gesetzlichkeit und bürgerliche Verhältnisse gesichert fanden und die regen Kräfte im Menschen nach Wissenschaft und Kunst streben konnten.

Wie günstig der christlich-religiöse Antrieb auf die bildenden Künste gewirkt hat, erhellet ferner daraus, daß sobald derselbe

anfing ſchwächer zu werden, ſie auch ihr höchſtes Ziel erreicht hatten. Von dieſer Zeit an ſuchten ſie zu gefallen, oder eigentlich zu blenden und erhielten ſich nur noch durch den Hang zur Pracht und Verſchwendung. In ſolchem Zuſtande wanderten ſie, gleichſam als Dienende, durch Städte und Länder und ſanken immer tiefer, indem ſie ſich überall nach den Launen und Bedürfniſſen derer bequemen mußten, welche ſie beherbergten. Aus dieſem Geſichtspunct betrachtet können ohne Schwierigkeit alle Phänomene, die in der Geſchichte der Kunſt vorkommen, erklärt werden, ihr Steigen, Sinken und ihre Erſcheinung an verſchiedenen Orten, in mancherley Manier und Geſchmack.

Die Urſache alſo, warum die Künſte gegenwärtig ſo ohnmächtig, ſo unthätig ſind, daß man befürchten muß, ſie werden immer ferner ſinken, ja zuletzt vielleicht gar aufhören, iſt nicht eine beſondere, die durch den Willen einzelner Perſonen gehoben werden könnte, ſondern eine allgemeine, welche in der Neigung, den Sitten, [13] den Gewohnheiten, dem Glauben des Volks, ja nicht nur Eines Volks, ſondern aller Völker, die gegenwärtig auf Cultur Anſpruch machen, ihren Grund hat. Unſere Zeit bedarf, im Verhältniß gegen die vergangene, wenig beträchtliche Kunſtwerke und darum werden auch wenige hervorgebracht. Wir haben unſere Exiſtenz aus dem großen öffentlichen Leben meiſtens in beſchränkte, häusliche Verhältniſſe zurückgezogen, alles um uns her iſt mehr zum Privateigenthum, iſt enger, kleiner, getheilter, unbedeutender geworden. Es mag wohl ſeyn, daß wir deswegen eben nichts deſto unglücklicher ſind; aber der bürgerliche Gemeinſinn, die Ehre der Zeit und der Nationen haben wenig dabey gewonnen. Sollen die Künſte ſteigen und blühen; ſo muß eine allgemeine Liebhaberey herrſchen, die ſich zum Großen neigt. Die Künſtler müſſen in bedeutenden weitläuftigen Werken, würdig und mannigfaltig beſchäftigt werden.

Es mögen große, vielleicht unüberwindliche, Schwierigkeiten der Erfüllung dieſer Bedingung entgegenſtehen; allein eben ſo unmöglich ſcheint es uns, auf andere Weiſe jenes hohe Ziel wieder zu erreichen.

Man hat darauf gedrungen, daß die Künſtler mehr ge-
und beſſer belohnt werden ſollten! Dies wäre [14] als
e einer ſchon erreichten höhern Kunſtſtufe natürlich, billig
ſchön; aber man erlaube uns hier zu behaupten: kein
s, lobenswürdiges Kunſtwerk entſteht, oder kann anders
ehen, als um ſeiner ſelbſt willen. Das Vergnügen ein
es hervorzubringen, der Beyfall von den trefflichſten,
richtetſten Menſchen und über alles dieſes ein ſüßes Be-
ſeyn, eine innere Zufriedenheit welche der Künſtler genießt,
t der größte der anziehendſte Lohn. Vermeint wohl
nd, daß alle Schätze der Welt uns eine zweyte Ilias
Odyſſee, eine andere Niobe, einen Laokoon, eine Ver-
ng oder Schule von Athen erzwingen könnten? Gewiß
! Schon die Natur hat zwiſchen jedem Zeitalter gleichſam
ie Mauren errichtet, die kein Menſch überſpringt; der
klichſte, der Vorzüglichſte vermag allenfalls ſich auf der
ie ſehen zu laſſen, hinüberzuſchauen; doch aus ihrem
reis zu treten wurde keinem noch je gegönnt. Man ſehe
eshalb auch nur immer für etwas unmögliches an, die
ſte auf einmal in die Höhe zu bringen, denn ſolches kann
anders als durch eine Folge von Zeiten und Geſchlechtern
ehen.

Daß man zur Ermunterung der Künſtler Prämien aus-
en, ihnen größere Ehre und Belohnungen wünſchen muß,
Talent zu wecken, ſie zur Anſtrengung ihrer [15] Kräfte
eizen, das beweiſt uns eben, daß die gegenwärtige Zeit
Künſten nicht günſtig iſt; denn wäre ſie ſolches, ſo
rfte es dergleichen nicht! Alle guten Künſtler würden
äftigt ſeyn und vom Ertrag ihrer Arbeit leben können.
weiſer Mann verlangt nicht mehr! Ehre und Achtung
rbt er ſich durch die Vortrefflichkeit ſeiner Werke, Über-
trägt gewiß zur Hervorbringung derſelben nichts bey,
wiſſen wir ja, daß einige der beſten Bilder von wenig
terten Künſtlern und um geringen Preis ſind verfertigt
en; viele hingegen die man theuer bezahlte ſind weniger
manche ganz ſchlecht gerathen. Wie könnte es auch
rs ſeyn? Sollte der Sporn der Habſucht, oder der Eitel-

keit Macht haben den großen Künſtler zu ſtimmen, den geringern über ſeine gewöhnliche Mittelmäßigkeit zu erheben? Wer in jeglicher Kunſt etwas vorzügliches leiſten, Beyfall oder Bewunderung verdienen will, muß begeiſtert ſeyn, ganz in den vor ſeiner Seele ſchwebenden Gegenſtand verloren, in einem exaltirten Zuſtand des Gemüths, über die Grenzen des irdiſchen Daſeyns hinausgerückt, in eine andere höhere Welt verſetzt, wo keine Sorgen ſind, wo man weder hungert noch dürſtet, noch dem Wahn Opfer bringt.

Wir wollen uns zum Beyſpiel den Rafael denken, einen Mann deſſen Geiſt und Gemüth auf jener lichten [16] Höhe geſtanden, wohin ſo wenige Menſchen gelangt ſind, der eine Welt in ſich trug und überſchaute, der ſo beſcheiden war und doch, erfüllt vom billigen Selbſtgefühl, ſich in ſeinen Bildern als Philoſophen und als gekrönten Dichter dargeſtellt hat. Man betrachte ſeine Werke und frage ſich: ob es glaublich iſt, daß ein ihm zugedachter Cardinalshut, oder die dreyfache Krone ſelbſt ſeinen Genius zum höhern Fluge gereitzt, ſeine Kräfte, oder ſein Streben in der Kunſt vermehrt hätte? Wir zweifeln; und ſo war es verhältnißmäßig mit jedem andern vorzüglichen Künſtler beſchaffen und wird immer ſo bleiben. Selbſt die Natur ſeiner Beſchäftigungen hebt ſeinen Geiſt empor und wendet ihn von allem Äußern ab. Wer daher zu gleißen begehrt, einen andern Stempel nothwendig zu haben glaubt, als den ihm die Natur, mit liebender Hand, in die Seele gedrückt, der bemühe ſich nicht um die Gunſt der Muſen, denn ſie werden ihm nie hold werden. Wer andern Reichthum verlangt als Schätze des Herzens, anderm Rang oder Ehre nachtrachtet als dem Adel der Geſinnungen, wird uns nie überreden, daß er zum Künſtler berufen ſey, und ſchwerlich werden ſeine Werke unſern Unglauben beſchämen.

Was wir alſo dem Künſtler wünſchen iſt reichliche Arbeit und billiger Lohn. Wir wünſchen daß er zu Wer- [17] ken eingeladen werden möge die, öffentlich aufgeſtellt, allgemeine Theilnahme erregen und die Nacheiferung ins Höhere, Beſſere erwecken. Vergebens hofft man, daß Zierlichkeit, Geſchmack, Zweckmäßigkeit ſich durch alle Gewerbe wohlthätig verbreite!

denn dieſes kann nur alsdann geſchehen, wenn der Kunſtſinn allgemein iſt und die ſchöne Form überall gefordert wird.

Wo ſtehn wir denn aber gegenwärtig? Es iſt wahr daß ſeit Mengs und Winkelmann ſich Geſchmack und Styl verbeſſert haben. Es iſt wahr wir bedienen uns der antiken Muſter fleißiger als die Künſtler des vorigen und zu Anfang dieſes Jahrhunderts gethan, denn ſie folgten, in theoretiſcher Hinſicht, andern Maximen und hatten darin vielleicht Unrecht; allein wer möchte behaupten, daß die Werke unſerer beſten Meiſter, denen des Peter von Cortona, Andreas Sacchi, Carl Maratti u. a. an innerm Geiſt, Leben, Einklang und Wirkung auf das Gemüth des Beſchauers überlegen ſind? und dieſes iſt doch am Ende der Maasſtab, nach welchem allein man den wahren, weſentlichen Werth der Kunſt und Kunſtwerke beurtheilen kann. Wir können alſo mit völliger Überzeugung wiederholen, als Reſultat von allem dem was wir über dieſen Gegenſtand bemerkt und gedacht haben: die bildenden Künſte ſinken und laſſen befürchten, daß ſie [18] immer mehr ſinken werden, aus der Urſache weil faſt gar kein Bedarf von großen bedeutenden Werken mehr iſt. Zuverläßig ſind vor zwey und drey Jahrhunderten, in einer einzigen Stadt wie Bologna, Venedig oder Florenz allein, mehr große Bilder verfertigt worden als jetzt in ganz Deutſchland zuſammengenommen. Dieſes ſoll jedoch keineswegs unſerer Nation zum Vorwurf, ſondern blos zur Vergleichung der Zeiten geſagt ſeyn; denn es iſt anderwärts, ſo viel wir wiſſen, eben nicht beſſer und der Grund davon ſcheint allerdings in dem Wechſel der Gewohnheiten, Geſinnungen und Neigungen der Völker zu ruhen.

Unſere Hoffnung wird durch den Ernſt ſolcher Betrachtungen, durch das gleichſam nackte Anſchauen des gegenwärtigen Zuſtands der bildenden Künſte zwar gemäßigt, allein unſere Sorgfalt für die Erhaltung derſelben darf um deswillen nicht geringer werden, vielmehr ſoll ſie ſich verdoppeln. Kann man gleich nicht mit Wahrſcheinlichkeit vermuthen ſie höher empor zu bringen, ſo muß man zum wenigſten ſuchen ihrem fernern Abnehmen, wo möglich, zu ſteuern und dieſem Zweck werden wir am beſten dadurch entgegen arbeiten, wenn wir uns immer mehr

bemühen, richtige Grundsätze fest zu stellen und solche unter den Künstlern zu verbreiten. Das Ta- [19] lent, dem es jetzt an Gelegenheit fehlt, fruchtbar und thätig zu seyn, kann sich wenigstens von Seiten der Wissenschaft und Erkenntniß ausbilden, die Kritik welche sich auf Erfahrung stützt, Vergleichungen anstellt und darnach urtheilt, kann, da sie jetzt die Bemühungen mehrerer Jahrhunderte überschaut, an den Alten Muster, an den Neuern Beyspiele findet, natürlicher Weise reiner, schärfer, beurkundeter und mit mehr Kraft auftreten als jemals. Sie muß sich, wie ein Damm, dem einbrechenden Verderben entgegensetzen, den Sturz aufhalten, jede Unart des Geschmacks rügen, denselben vor jeder Verirrung, zu der er sich neigen möchte, bewahren.

Schon um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, als das Verschwinden der großen Lichter der Kunst bemerkt wurde, glaubte man zu Florenz durch Vereinigung der besten Künstler zu einer Gesellschaft, unter dem unmittelbaren Schutz des Großherzogs, Nutzen zu stiften und gab ihr den Nahmen einer Academie. Diese Academie behielt ziemlich die alte Form einer geistlichen Brüderschaft bey, sie hat noch jetzt ihre eigne Kapelle und begeht jährlich ein eignes Fest mit religiösen Gebräuchen. Ihre erste Bestimmung war, die Kunst zu befördern, oder dem anfangenden Verderben derselben vorzubeugen. Nach diesem Muster wurden bald andere gestiftet und um [20] die Zeiten der Caracci nahmen auch die Schulen der Mahler denselben Nahmen an. Als diese nach und nach eingingen, so wurden nun, zum Ersatz, die Academien in öffentliche Lehranstalten der Kunst verwandelt, erhielten Vorsteher, welche vom Staate besoldet wurden und dafür die Pflicht übernehmen mußten, den Schülern Anweisung zu geben.

Aus dem Zusammenhang dieser kleinen Übersicht wird das immer steigende Bedürfniß guter Lehre in der Kunst anschaulich; und wer gegen unser Jahrhundert nicht unbillig seyn will wird gestehen müssen, daß wenn das Bedürfniß der Lehre und Anstalten zugenommen, auch das Gefühl von der Nothwendigkeit derselben lebhafter als jemals gewesen. Es war, besonders in Deutschland, kaum ein Staat, kaum eine beträchtliche

Stadt, wo man nicht im größern oder im kleinern etwas gethan hätte. Der Wille ist in der That gut und an Aufwand hat man es ebenfalls nicht fehlen lassen. Der strengste Tadler wird uns dieses nicht abstreiten, er wird blos einwenden können: daß man nicht allemal zweckmäßig verfahren sey und sich öfter das Ansehen habe geben wollen, als geschähe alles um den Künsten aufzuhelfen und sie in Flor zu bringen, da doch eigentlich alles geschehen mußte, auf daß sie nicht in gänzlichen Verfall geriethen. Allein [21] dieses ist am Ende ein unbedeutender Streit um Worte; auch würde es nicht schwer fallen, das Unzweckmäßige in den Anstalten überall zu verbessern.

Man kann übrigens mit Zuversicht behaupten, daß der Aufwand für Kunstwerke von allerley Art, welchen das Publikum im Allgemeinen gegenwärtig macht, jenen der Griechen oder Italiäner, in den blühendsten Zeiten der Kunst aufwiegt, oder wohl noch übertrifft. Allein es ist freylich mehr Verschwendung als vernünftiger Aufwand zu nennen, weil alles, ins unzählige, an unbedeutende, mittelmäßige und schlechte Dinge versplittert wird. Welches wohl noch eine Weile fortwähren möchte.

Der Geschmack will im Allgemeinen nur gelenkt seyn, man kann ihm nicht gebieten, oder ihm eine Richtung mit Gewalt aufdringen und den Unarten desselben ist wohl nur durch allgemeinen guten Unterricht, durch Erziehung tüchtiger Künstler, deren Werke das Schlechte und Abgeschmackte in seiner Blöße und Unwürdigkeit zeigen, Einhalt zu thun. Dieser doppelte Zweck ließe sich wahrscheinlich durch bessere Einrichtung der Lehranstalten erreichen und in Betracht des mächtigen Einflusses der Künste, auf sittliche Cultur sowohl, als des Nutzens, welchen sie uns in andern Rücksichten gewähren, ist die Sache von zu großer Wichtigkeit, als daß nicht derjenige [22] wohl aufgenommen werden sollte, welcher das, was er über diese Materie erfahren und gedacht, mitzutheilen geneigt ist.

Verſuch einer Griechen-Symmetrie des menſchlichen Angeſichts,

von **Joh. Päſter** in Manheim.

(Studien. Herausgegeben von Carl Daub und Friedr. Creuzer, Frankfurt und Heidelberg bey Mohr u. Zimmer: Bd. II. Stück VIII.)

[Jenaische Allgemeine Literaturzeitung 1810 Nr. 87 Sp. 90—92]

[90] Je mehr die bildende Kunſt in unſeren Tagen ſtrenger probehaltiger Regeln bedürftig iſt, und je mehr dieſes Bedürfniß, vornehmlich in Betreff der Formen, empfunden wird: um ſo dankbarer muß man Bemühungen aufnehmen, welche dem gedachten Mangel abzuhelfen ſtreben. Von ſolcher Art iſt der vorliegende Verſuch oder Abhandlung. Der Vf. hat mehrere der vorzüglichſten antiken Köpfe in Hinſicht auf die Verhältniſſe mit vielem Fleiß unterſucht; ſeine Wahrnehmungen ſind großentheils richtig, und alſo von unſtreitiger Nutzbarkeit für jeden Künſtler, der ſich ihrer bedienen will. Inzwiſchen hält der Vf. ſelbſt die Sache der beſten Verhältniſſe des menſchlichen Angeſichts, nach Maßgabe der ſchönſten Antiken, hiemit noch keineswegs für erforſcht oder vollkommen abgeſchloſſen, ſondern ſeine Bemühung ſoll nur theils das Fehlerhafte der ſonſt gangbaren Regeln darthun, theils auch Andere zum weiteren Forſchen anregen. — Einen befriedigenden kurzen Auszug von dem In- [91] halte dieſer Schrift zu geben, dürfte uns ſchwerlich gelingen, und wir erſuchen darum alle Kunſtfreunde, dieſelbe, da ſie es wohl verdient, ganz und mit Aufmerkſamkeit durchzuleſen; alsdann wird ihnen auch das, was wir, einem früher gethanen

echen zufolge, (Programm zum zweyten Jahrgang A. L. Z.) noch beyzufügen haben, deſto verſtändlicher Den Kanon, d. i. die richtigſten Proportionen menſch- Geſtalt, oder des Angeſichts insbeſondere, auszumitteln, wohl nothwendig, die Maße und Verhältniſſe vieler Werke zu beobachten, weil vielleicht kein einziges von die noch übrig ſind, als wahrer Kanon würde gelten ; allein aus dem Mittelmaß ihrer ſämmtlichen Ver- nheiten muß ſich derſelbe ohne Zweifel ergeben. Nach m Dafürhalten kommen diejenigen Antiken, welche den hen in völliger Gemüthsruhe — ohne viel Vorſtechendes harakter zeigen, die weder an das Unentwickelte der eit, noch an das Hinfällige des Alters erinnern, allemal einen Kanon am nächſten. Wir möchten ferner glauben, ntheilung nach Naſen- oder Augen-Längen (welche letzteren, nämlich der Anfang der Naſe nicht zwiſchen die Augen- en, ſondern, wie billig, tiefer geſetzt wird, die Hälfte Naſenlänge ausmachen) ſey die bequemſte, einfachſte, mit Abzug deſſen, was entweder dem leidenſchaftlichen ucke oder der charakteriſtiſchen Bedeutung anzurechnen uch diejenige, welche auf die meiſten Fälle paßt, und chicklichſten in Unterabtheilungen zerfällt. Nach dieſem abe iſt es am beſten, den Raum zwiſchen den Augen Auges- oder halben Naſen-Länge gleich zu machen, die ſolches Maßes wird die Höhe der Augenöffnung angeben. kann indeſſen — freylich weder eine Juno, noch eine va, wo die Augen vielleicht überhaupt größer und an rſten geöffneter, noch eine Venus, wo ſie es weniger edrückter ſind, gemeint werden. Die untere Breite der iſt, wie unſer Vf. ſehr richtig bemerkt hat, in der größer, als der Raum zwiſchen den Augen; doch iſt vornehmlich an Köpfen der Juno, der Minerva, wie am Apollo auffallend, wo die Naſenläppchen gebläht nen, und alſo der wirklichen Breite der Naſe etwas etzen. Den Schnitt des Mundes haben wir an den flichſten Antiken von hohem Charakter immer von einer ner halben Augeslänge gefunden, und alſo etwas länger,

als Hr. Päſter angiebt; ſein Maß dürfte jedoch bey ſehr zarten Bildungen noch zutreffen. Vom Schnitt des Mundes hinauf bis an die Naſe beträgt der Raum eine halbe Augeslänge, und eben ſo viel abwärts bis zum Einbug des Kinns, die etwanige Öffnung des Mundes wird nicht mitgerechnet. Das Kinn ſelbſt hat eine Auges- oder halbe Naſen-Länge, und das Übrige vom Oval des Geſichts ſenkt ſich unter dem Kinn bis zum Anſchluß des Halſes mehr oder weniger nach Maßgabe des dargeſtellten Charakters, z. B. an der ludoviſiſchen Juno bis ein Drittheil einer Augeslänge, [92] an der Niobe gleichfalls beträchtlich, weniger an der capitoliniſchen ſogenannten Ariadne, und an der albaniſchen Pallas beynahe nichts. Der Hals ſelbſt hat in Mittelfällen anderthalb Naſen oder dreymal des Auges Länge, und zwey Naſen- oder vier Auges-Längen Breite. Über der Naſe, von ihrer Wurzel, wie oben gedacht, bis hinauf, wo die Haare ſich theilen, findet man ſelten weniger, als das Maß von zwey Augeslängen.

Hier iſt der Ort nicht, dieſe Beobachtungen noch mehr zu erweitern, wie ſich wohl thun ließe; auch ſind ſie keineswegs in der Abſicht niedergelegt worden, um Hn. Päſter zu meiſtern, oder dem Verdienſt ſeiner Bemühungen etwas abdingen zu wollen: ſie haben vielmehr mit ſeiner Schrift gleichen Zweck, nämlich daß der wichtige Punct der Verhältniſſe, deren ſich die Alten bey ihren preiswürdigſten Kunſtwerken bedient, in lebhaftere Anregung komme, und damit Künſtler und Kunſtfreunde, die an bequemer Stelle leben, vielleicht zu glücklicherem Forſchen ermuntert werden. Wenn übrigens jemand unſere Beobachtungen mit den Angaben des Hn. Päſters vergleichen will: ſo wird man ſolche im Weſentlichen wenig von einander abweichend finden; der Maßſtab nur iſt verſchieden. Den Vorſchlag, der S. 379 u. 80 geſchieht, die äußeren Winkel der Augen mit den inneren, die Ohren mit der Naſenendigung, den Schnitt des Mundes u. ſ. w. nicht auf horizontale, ſondern auf flachgebogene Linien, folglich mehr geſenkt oder etwas tiefer zu ſetzen, als es nach den bisher üblichen Regeln geſchehen iſt, empfehlen wir allen Forſchern zur näheren Unterſuchung, indem unſere eigenen Beobachtungen nicht mit

demſelben übereinſtimmend ſind. An antiken Köpfen von der reinſten Form haben wir die äußeren Augenwinkel gegen die inneren gewöhnlich nicht geſenkt, ſondern vielmehr über die horizontale Linie etwas erhöht gefunden; ſo wird auch der Schnitt des Mundes in Geſichtern, wo ein ſtiller, leidenſchaftloſer Zuſtand des Gemüths herrſcht, ſchwerlich von der horizontalen Richtung geſenkt erſcheinen, und wenn es Fälle giebt, wo die Ohren tiefer als auf wagerechter Linie mit der Naſenendigung ſtehen: ſo möchten ſolche als Ausnahmen vom Gewöhnlichen zu betrachten ſeyn. Wir erinnern uns bey dieſer Gelegenheit eines Apollokopfs im ehemaligen Pallaſt Giuſtiniani zu Rom, der vielleicht ein Werk aus den Zeiten des hohen Styls der griechiſchen Kunſt, oder wenigſtens eine gute antike Copie eines ſolchen iſt, wo die Ohrläppchen beträchtlich tiefer als auf horizontaler Linie mit der Naſenendigung ſitzen; auch die äußeren Winkel der Augen an dieſem Werke ſind geſenkt. Vielleicht giebt es noch andere Antiken von ähnlicher Beſchaffenheit, vornehmlich wo der Fall eintritt, daß die Künſtler das höchſt Ernſte bezwecken wollten. Wie dem aber auch ſeyn mag, die große Mehrzahl der ſchönſten und gefälligſten Antiken ſcheinen nicht geeignet, Hn. P's. Vorſchlag dergeſtalt zu unterſtützen, daß er die Gültigkeit einer Regel erhalte.

W. K. F.

Ideen zu einer künftigen Geschichte der Kunst.

[Horen 1795 Bd. 1 St. 2 S. 29—50]

[29] **Erstes Stück.**

Es gehört zu den Vorzügen unserer Zeit, daß die Alterthumskunde und besonders die Geschichte der Kunst, durch verschiedener vortrefflicher Männer und vorzüglich Winkelmann's Bemühungen von manchem Irrthum und von der unnützen Pedanterey, wodurch sie sonst entstellt war, gereinigt, und zu einer nicht weniger angenehmen als nützlichen Wissenschaft gebildet worden ist. Auch ist nicht zu verkennen, daß dadurch das Interesse für die antiken Kunstwerke allgemeiner geworden, und der Geschmack selbst bey Vielen eine bessere Richtung erhalten hat. Wie vieler Unrichtigkeiten man auch jenen Schriftsteller mit Recht beschuldigen dürfte, so ist er es doch vorzugsweise, dem der Dank für jene Vortheile gebührt. Aber seit dem Tode dieses, um Kunst und Wissenschaft so verdienten, Mannes sind wir dem Ziele nicht viel näher gekommen, obgleich eine Menge wichtiger und belehrender Monumente entdeckt worden, welche gehörig benutzt über manches Licht geben könnten, und die Gelehrten es keineswegs an Schriften über diesen Gegenstand haben fehlen lassen. Um einen gewissen Grad von Vollkommenheit darinn möglich zu machen, müssen Wissenschaft und Kunst einander nothwendig die Hände reichen. Unter welchen Umständen und durch [30] welche Mittel dieser Zweck erreicht werden könnte, wird aus dem Fortgang dieser Bemerkungen erhellen, wo man versuchen wird aus der ganzem Masse bekannter Alterthümer die merk-

würdigſten auszuheben, und in eine ſolche Ordnung zu ſtellen, die den Gang, welchen die Kunſt bey den Griechen von ihren früheſten Zeiten her genommen hat, überſchauen läßt.

Als erſter Verſuch in dieſer Art kann eine ſolche Unternehmung nicht wohl anders als mangelhaft ausfallen, und ſie muß es umſomehr, da die unmittelbare Anſchauung der Monumente fehlt, auf die doch alles muß gegründet werden. Aber ſie iſt auch bloß dazu beſtimmt, zu beweiſen, daß, wenn man einſtens dazu gelangen ſollte, eine ſolche Reyhenfolge wohlgeprüft und verglichen aufzuſtellen, eben dadurch das wichtigſte Stück zur Erklärung und Ordnung aller verhandener und noch zu entdeckender Monumente gethan ſeyn würde. Wenn dann in dieſer Reyhenfolge noch diejenigen Reſte aufgenommen würden, deren Herkunft und Alterthum auſſer Zweifel ſind, ſo könnte von dieſen aus, als wie von veſten Punkten, hinauf und hinunter ſicher und leicht auf die andern geſchloſſen, und ſo die Geſchichte der Kunſt in einen Zuſtand der Richtigkeit und Klarheit gebracht werden, von welchem ſie jetzt freylich noch ſehr weit entfernt iſt.

Indem wir von der älteſten griechiſchen Kunſt zu handeln gedenken, bietet ſich uns gleich zuerſt die Bemerkung dar, daß man ſehr unrecht gethan und ſehr wenig Scharfſinn bewieſen hat, dieſelbe von den Egyptiern, und zuweilen wohl gar von den Indiern ableiten zu wollen. Daß der Menſch, ſchon ſeiner Natur nach, eben ſo [31] gut zu der bildenden Kunſt als zur Muſik und Dichtkunſt getrieben werde, lehrt die Erfahrung aller Zeiten, indem kaum ein Volk auf der Erde iſt, bey welchem ſich nicht, nach dem Grade ſeiner übrigen Kultur mehr oder minder rohe Verſuche bildender Kunſt gefunden hätten. Um ſo weniger glaublich iſt es, daß ein ſo allgemeiner Nachahmungstrieb gerade bey den Griechen, einem von der Natur ſo ſehr begünſtigten Volk, auf fremde Anregung und auswärtige Muſter gewartet haben ſollte.

Ein Basrelief in der Villa Albani, welches die Erziehung des Bachus vorſtellt, iſt wahrſcheinlich das älteſte griechiſche Werk in Marmor, von dem wir genaue Kenntniß haben.

Es ſcheint aus den Zeiten der Kindheit ihrer Kunſt herzuſtammen, als ſie im Nachahmungs-Vermögen noch von den Egyptiern ſehr übertroffen wurden, und kaum mit den heutigen Indianern, Chineſen und Japanern die Vergleichung aushalten durften. Wiewohl es aber dieſem Werk an aller ſpeciellen Erkenntniß des Schönen durchgängig mangelt, ſo ſtrahlt dennoch aus aller Unförmlichkeit der Geſtalten der Schimmer eines gewiſſen Geſchmackes durch, der ihm, ſo wie ſeine große Simplicität, etwas zugleich Solides und Gefälliges mittheilt, was den rohen Arbeiten anderer Völker fehlt, und, wie uns dünkt, der ächte Stempel des griechiſchen Genius iſt.

Faſt nach gleichen Begriffen in Formen und Mienen und Arbeit iſt eine Statue der Minerva in eben dieſer Villa gebildet, welche daher mit jenem Basrelief von gleichem Alter oder doch nur um weniges jünger ſeyn möchte. Wenn dieſelbe, wie man bemerkt haben will, einen mühſamern Fleiß verräth, und weniger Gefälliges zeigt, ſo [32] läßt ſich dieſer Unterſchied zum Theil aus dem ernſtern Gegenſtand, zum Theil aus der ernſtern Beſtimmung des leztern Bildes erklären, indem es wahrſcheinlich in einem Tempel der Göttinn zum Gegenſtand der allgemeinen Verehrung, jenes Basrelief aber nur zur Verzierung irgend eines öffentlichen Platzes gedient haben mag. [1])

[1]) Hieher gehören wahrſcheinlich auch verſchiedene bemahlte Gefäſſe in gebrannter Erde von uraltem Styl, deren Figuren zuweilen noch roher und unförmlicher ſind, und eben deßwegen ſogar noch für älter gehalten werden könnten. Allein es läßt ſich erwarten, daß von den alten Künſtlern mehr Fleiß und Sorgfalt an Werke in Marmor, als an dergleichen Gefäſſe verſchwendet worden ſey, deren Mahlerey offenbar Skizzenmäßig und flüchtig iſt. Uebrigens führen wir dieß nur im Vorbeygehn und zur Erinnerung an; denn unſre Abſicht iſt keineswegs im Fortgang dieſer Unterſuchungen, von Vaſen oder Gemmen oder kleinen Bronzen Beyſpiele oder Beweiſe herzunehmen. Vielmehr werden wir uns, um ſicherer zu gehen, hauptſächlich an diejenigen beträchtlichen Werke halten, die vermöge ihrer erſten Beſtimmung, ihrer Größe, und darauf verwandten Mühe einen ſo viel möglich vollſtändigen Begriff von dem Geiſt und der Kunſt ihrer Zeit zu geben im Stande ſind. Dieſes geſchieht nicht aus Geringſchätzung der kleinern Monumente, deren mehrere

[33] Die weiteren Fortſchritte der Kunſt laſſen ſich an dem Cippus mit den Figuren des Merkur, Apollo und der Diana, im Capitoliniſchen Muſäum; noch auffallender aber, an dem dreyeckigten Altar in der Villa Borgheſe bemerken. Beyde geben zu erkennen, wie damahls das Wiſſenſchaftliche geſucht und geliebt wurde. Die Künſtler dieſer Werke hatten ſich Kenntniſſe der Anatomie erworben, wodurch ſie ſich in den Stand geſetzt ſahen, die Natur genauer als ihre Vorgänger nachzuahmen. Zu ſublimen Ideen ſcheint ſich die damalige Kunſt noch nicht erhoben zu haben; Richtigkeit und Deutlichkeit in Nachahmung allgemeiner Formen der Natur war das Höchſte, wornach ſie ſtrebte. Indem man aber mit ängſtlicher Sorgfalt *alles* auszudrücken ſuchte, mußte man unvermeidlich in's Uebertriebene verfallen. Es begegnete den damaligen Künſtlern, was zum Theil noch manchem unter den neuern begegnet. Sie machten *zu viel*, weil ſie befürchteten, *zu wenig* zu machen.

Dieſer Styl, welchen wir den alten, oder zum beſſern Unterſchied der gleich darauf folgenden Werke, den älteſten nennen möchten, dauerte wahrſcheinlich eine ziemlich lange Zeit; denn aus einer Menge ſowohl der gröſſern als kleinern Ueberbleibſeln deſſelben läßt ſich ſchlieſſen, daß die Mühe und das Beſtreben vieler Generationen nöthig war, um der Kunſt Feinheit in der Ausarbeitung, und einige Leichtigkeit, Zierlichkeit und Richtigkeit zu verſchaffen.

Die bildende Kunſt hatte alſo in dieſer ihrer erſten Periode, ſo wie man von allen ihren Schweſtern wenigſtens bedingungsweiſe behaupten kann, mehr den *mechaniſchen* als *geiſtigen* Theil zu entwickeln angefangen; [34] nicht anders hat die Baukunſt erſt für Obdach und Schutz gegen Näſſe und Kälte ſorgen müſſen, ehe ſie Säulenordnungen, Glieder, ſchöne Verhältniſſe erfand. Indem man aber mehr darauf geachtet zu

---

ſelbſt in Privat-Sammlungen ſehr merkwürdig ſind und in der Folge mit Nutzen zu dieſem Zweck könnten angewendet werden. Hier aber iſt es bloß darum zu thun, die weſentlichſten Züge einer Kunſtgeſchichte zu entwerfen, deren Vollendung vielleicht erſt künftigen Zeiten aufgehoben iſt.

haben ſcheint, wie, als was man arbeitete, ſo wurde das Glatte und Mühſame klein und ängſtlich, die Leichtigkeit wurde mager, und aus einer geſuchten Richtigkeit entſtand Härte, Manier und Einförmigkeit. Daher ſind alle Figuren auf ebendieſelbe Weiſe gebildet, und ohne einen merklichen Unterſchied des Alters, der Würde und Verrichtung bloß durch die ihnen beygelegten Zeichen kennbar. Merkur wäre ohne Schlangenſtab dem Herkules ähnlich und dieſer dem Apoll, wenn man ihm die Löwenhaut nähme. Juno und Venus, Diana und Pallas ſind ebenfalls einander gleich. Merkwürdig iſt es, daß die anfangende und abnehmende Kunſt auf dieſer Stelle wieder zuſammen treffen. Der Begriff des Schönen und des Mannichfaltigen fängt an, an den Basreliefs, die den Bogen des Septimius Severus zieren, zu verſchwinden, und in den barbariſchen Arbeiten am Bogen des Conſtantin iſt auch nicht eine Spur mehr davon übrig. Die nemliche Figur iſt in ihrer Unförmlichkeit, in ihren Falten, in ihrer Stellung hundertmahl wiederhohlt.

Nachdem endlich die Schwierigkeiten der Behandlung überwunden, und der Stoff dem Willen unterworfen war, ſo eröffnete ſich bald eine ſchönere Epoche, und der geiſtige Theil der Kunſt fing an ſich zu bilden. Einem Basrelief in der Villa Albani, wo die neun Gottheiten vorgeſtellt ſind, und welches dem erſten Anſehn nach den vorhergehenden ziemlich gleich iſt, merkt man bey genauerer Unterſuchung das Streben des Künſt- [35] lers an, den Figuren mehr Größe und Schlankheit zu geben, und die Verſchiedenheit der Charaktere durch Varietät der Geſtalten und Geſichtszüge auszudrücken. Dieſes Werk iſt daher für unſern gegenwärtigen Zweck von ungemein groſſem Gewichte, da es gleichſam den Keim und Anfang aller derjenigen Bildungen zeigt, die in den folgenden Zeiten ſo herrlich vollendet wurden. Es läßt uns die Majeſtät des Jupiters, die Weichheit des Bachus, den Stolz und Troz der Juno, aber nur wie ein verwiſchtes Bild auf bewegtem Waſſer oder im düſtern Spiegel mehr errathen als ſehen, und gibt mehr zu vermuthen als den Sinnen offenbar wird.

Man rechne hieher noch ein dreyſeitiges Werk in der Sammlung von Alterthümern zu Dresden, welches dem Anſchein nach ehedem der Fuß eines dem Apollo geweihten groſſen Leuchters geweſen, indem die Basreliefs und übrigen Zierrathen aller drey Seiten ſich auf dieſen Gott und den Dienſt deſſelben beziehn. Das Hauptſtück ſtellt denſelben vor, wie er den Herkules verfolgt, der ihm den Dreyfuß genommen. Obgleich beyde Figuren ziemlich hager und ſteif gezeichnet ſind, auch die Arbeit ängſtlich und mühſam iſt, ſo wußte doch der Künſtler ſein Werk durch einen Charakter-Ausdruck zu adeln. Apollo und Herkules unterſcheiden ſich wenigſtens in ihren Geſichtszügen, richtig und treffend von einander, und den Köpfen, beſonders der männlichen Figuren auf den Basreliefs der zwey übrigen Seiten wußte der Künſtler viele Würde, ja ſogar eine gewiſſe Zierlichkeit, Anmuth und Natürlichkeit mitzutheilen. Die Schnörkel, das Laubwerk und dergleichen, die das Werk zieren, ſind der Betrachtung werth, da ſie ſich hier noch in ihrer alten etwas ro- [36] hen Geſtalt zeigen, mit Frazen vermiſcht, welche der gefällige Geſchmack der ſpätern Kunſt nachher verſchönert hat. —

Da wir der Kunſt auf ihrem Gange folgen, ſo treten wir nun auf einmal als aus einem engen Thale auf die weite Ebne hervor, wo die gränzenloſe Ausſicht in unabſehlicher Ferne ſich gleichſam mit dem Himmel zu miſchen ſcheint.

Der Grund zu allem Erhabenen, Schönen, Mannichfaltigen und Bedeutungsvollen war jetzt gelegt, und die Ideen dazu, wenn gleich nicht deutlich gedacht, doch in dunkler Ahnung empfunden. Es bedurfte auch wahrſcheinlich keine kleine Zeit, vielmehr unzählige Verſuche und Erfahrungen, ehe ſie ſich ſoviel conſolidirt hatten, daß man nur die erſten einfachſten Regeln und Theorien darauf zu gründen wagte. Sehr zu wünſchen wäre es, daß bald alle Monumente ſolcher Art möchten geſammlet werden, um dieſe ſo intereſſante Periode der Kunſt und ihres Fortgangs näher zu beleuchten.

Indem ſich die bildende Kunſt im Charakteriſtiſchen mehr empor hob und bildete, ſcheint ſie ſich in Rückſicht auf Geſchmack

nicht in demſelben Grade verbeſſert zu haben. Wir bemerken noch immer ſowohl an dem runden Werk mit den zwölf Gottheiten als an dem Basrelief des Callimachus im Capitol, welches doch allem Anſchein nach ſpätere Arbeiten ſind, faſt dieſelbe Hagerkeit und Dürre wie bey den Werken des älteſten Styls. Dieſelbe kleine, gerade oder ſcharfgebrochne Falten, dieſelbe ſcharfe und eckigte Härte des Umriſſes, dieſelbe Steifigkeit und eben das Manierirte in der Bewe- [37] gung der Glieder, beſonders der Finger, alles beynah noch eben ſo wie wir es an den Figuren jenes dreyeckigten Altars in der Villa Borgheſe und des Cippus im Capitol geſehen. Zu einem Beyſpiel wie weit man es in Abſicht auf Varietät und Andeutung des Charakters ſchon damals gebracht hatte, kann der Faun in gemeldetem Basrelief des Callimachus dienen, der das Ideal dieſes Begriffs ſo glücklich und in allen ſeinen Theilen übereinſtimmend darſtellt, daß hernach auch die ſchönſten Zeiten der Kunſt ihn nie anders als in dieſem Sinne, nur freylich mit mehr Grazie und Schönheit, gebildet haben.

Noch dürften hier die bekannte Juſtinianiſche Veſtalin und zwey andere männliche unbekleidete Statuen, welche vormals im Pallaſt Farneſe geſtanden und nunmehr nach Neapel gebracht worden, ihren Platz erhalten, obgleich wir eingeſtehen müſſen, daß ſie nicht mehr die Hagerkeit zeigen, welche wir ſonſt als ein beſonderes Kennzeichen dieſer Epoche angegeben haben, vielmehr in ihren Formen weit mehr viereckigt und breit gehalten ſind. Aber die Härte der Manier, der kleinliche Geiſt und ängſtliche Fleiß im Detail, und der noch ſo unvollkommene Begriff der Schönheit berechtigen uns, ſie den übrigen anzureyhen, und den Unterſchied der Formen dahin zu erklären, daß ſie wirklich jünger als die andern, mithin den folgenden Werken des hohen Styls ſchon näher verwandt ſind, und als eine der Stuffen betrachtet werden müſſen, über welche wir allmählig zu dem letztern hinan ſteigen.

Hieher würde noch der Sturz einer Bildſäule der Pallas zu rechnen ſeyn, der ſich unter den Alter- [38] thümern zu Dresden befindet; ein ſehr ſchätzbares

Stück für die Alterthumskunde, und ohne Widerspruch eins der unterrichtendsten Denkmahle der ältern griechischen Kunst. Denn da dieses Werk mit ungemeinem, fast über alle Vorstellung gehenden Fleiß ausgearbeitet ist, so dürfen wir solches mit Grund für eines der vorzüglichsten Stücke jenes ältern Styls halten, ja zum Maaßstab desselben nehmen. Da indessen der Kopf viel jünger ist, und gar nicht zum Sturz gehört, so läßt sich über die Bildung und den Charakter des Gesichts nichts urtheilen; aber aus den sehr breiten Schultern, aus der Brust und aus den schmalen engen Hüften läßt sich schliessen, daß man in dem eben bemerkten Sinne fortgearbeitet hatte, und weiter gekommen war. Die Falten des Gewandes liegen sehr nahe an, sind häufig und kleinlicht, noch ganz auf die Weise wie im obigen Basrelief der neun Gottheiten in der Villa Albani, und in dem Basrelief des Callimachus im Capitolium; jedoch ungleich vorzüglicher an Genauigkeit, Feinheit und Sorgfalt der Zeichnung und der Ausführung. Von der Brust bis zu den Füßen hinunter geht über das Gewand ein gerader in Felder eingetheilter Streifen, mit vielen kleinen Figuren in halberhabener Arbeit geziert, welche kriegerische Thaten der Göttin vorstellen. Diese kommen in Rücksicht des Styls, so viel uns erinnerlich ist, mit den Arbeiten des **Herkules** auf dem bekannten Altar im Capitolinischen Musäum überein, so wie diese wieder in dem Viereckigen und Gedrungenen ihrer Bildung, den beyden angezeigten Statuen im Pallast Farneſe gleichen. Es bildet sich hierdurch der glücklichste Zusammenhang unter diesen Werken, der uns den Uebergang des ältern Kunst-Styls in den großen Styl anschaulich machen hilft.

[39] Wir haben nunmehr die Werke der ältesten griechischen Kunst durchgegangen, und gesehn mit welcher beharrlichen Mühe, Unverdrossenheit und Anstrengung, Schwierigkeiten überwunden, Versuche angestellt und Entdeckungen gemacht werden mußten, biß man das Vermögen erwarb, die Formen der Natur nachzuahmen, auf Begriffe zu bringen und zuletzt ihren Geist zu ergreifen. Allein die Künstler wurden noch immer von dem Gewicht der Materie niedergezogen, und die

Schwierigkeiten der Ausführung beſchäftigten ſie noch viel zu ſehr, als daß ſie ſich zu Gedanken erheben, und dem Fluge ihrer Einbildungskraft frey überlaſſen konnten. Nachdem ſie aber endlich Raum und Freyheit gewonnen, ſich von der Kleinlichkeit und Gebundenheit des alten Styls loszumachen, da erhuben ſich ihre entfeſſelten Kräfte mit einem kühneren Schwung, und der hohe Styl nahm ſeinen Anfang: die herrlichſte Kraftäuſſerung des menſchlichen Geiſtes, durch die er ſich ein unvergängliches Denkmahl errichtete.

[40] **Zweytes Stück.**

Für den Uebergang der Kunſt aus dem alten zum hohen Styl und für das Mittel zwiſchen Beyden geben wir die Minerva in Marmor, welche auf der Treppe zum Muſäum in Portici ſteht. Wir bemerken an ihr ſchönere Züge, edlere Formen und Verhältniſſe, zugleich mehr Wahl und Geſchmack in den Falten, als in allen vorhergehenden Werken. Jedoch war die Lehre von den Proportionen noch zu unvollkommen, als daß man fähig geweſen wäre, derſelben einen wahrhaft göttlichen, über alle menſchliche Dürftigkeit und Schwäche erhobenen Charakter zu geben. Daher thut auch das raſche, freye und faſt gewaltſame der Stellung und Bewegung weit weniger Wirkung, und erregt nicht den Begriff von zerſtörender Kraft, den der Künſtler vermuthlich beabſichtigt hatte; indem er, nach dem Geiſte ſeiner Zeit, deren körperliche Stärke und Tapferkeit für die vornehmſte Tugenden galten, die Göttinn als das Symbol derſelben vorſtellen wollte. Man bemerke hier, daß alle jüngere Bildſäulen derſelben faſt ohne Ausnahme ſie ruhiger und ſanfter, als Vorſteherin der Wiſſenſchaften und Künſte abbilden.

Der coloſſaliſche Sturz einer Minerva in der Villa Medicis verdient als das älteſte von den uns bekannten Werken des hohen Styls betrachtet zu werden. Es iſt daſſelbe in einem hohen tragiſchen Sinne, groß, majeſtätiſch, und wenn man ſo ſagen darf, fürchterlich erhaben gedacht und gebildet. Selbſt die Manier der alten Kunſt ſcheint an der- [41] ſelben zum Ausdruck und Zweck mitzuwirken, indem das Eckigte und Steife

5]

der Figur einen Zuſatz von Würde und Feſtigkeit gibt, und die gerade herunterfallenden Falten mit ihren tiefen Einſchnitten dazu beytragen, die mächtigen Glieder noch größer erſcheinen zu laſſen. Es iſt ein Verluſt, ſowohl für die Kunſt als für die Alterthumskunde, daß ſich der Kopf zu dieſer Figur nicht erhalten hat, welches auch wahrſcheinlich die Urſache ſeyn mag, daß ſolche biß jetzt unbekannt geblieben, und nirgends auch nur mit einem Worte Erwähnung davon geſchehen iſt.

Ohngefähr von gleichem Alter, oder nur um weniges jünger mag die Barbariniſche Muſe ſeyn, welche ſchon durch Winkelmanns Beſchreibung, auf die wir uns berufen, bekannt iſt. Der wohl erhaltene Kopf dieſer Figur könnte zum Theil die Idee der vorhergehenden ergänzen; denn wenn man die etwas freyere Ausführung derſelben abrechnet, ſo herrſcht in beyden derſelbe hohe Rieſengeiſt, nur nach dem Verhältniß der Göttinn und der Muſe verſchieden.

Eine Minerva über Lebensgröße in der Sammlung von Alterthümern in Dresden wird ohne Zweifel auch in dieſe Periode geſetzt werden müſſen. Wiewohl das Ganze ſehr beſchädigt iſt, ſo hat ſich doch glücklicher weiſe noch das Geſicht erhalten. Streng und dabey regelmäßig, mehr mächtig und groß als ſchön ſind die Züge deſſelben, und in dieſem Charakter iſt die ganze Figur gebildet. Man bemerkt, daß die Falten derſelben etwas breiter und beßer variert ſind, als an den vorher beſchriebenen Werken, welches vermuthen läßt, daß der Geſchmack nunmehr angefangen habe, auch von Nebenwerken Nutzen zu ziehen, [42] und dieſelbe mit dem Zweck und dem Charakter des Ganzen mehr in Verbindung zu bringen.

Bey aller Großheit, Hoheit und Vortreflichkeit dieſer Werke mangelt denſelben noch immer eine gewiße Freyheit und Leichtigkeit der Bewegung und der Behandlung. Das Erhabene daran nähert ſich dem Ungeheuern, und ſteht in allzu ungleichem Verhältniß mit unſerer Natur, daher ſie geſchickter ſind, die Sinne zu überraſchen, als das Herz zu rühren. Aber in derjenigen Figur auf dem Monte Cavallo, welche den Nahmen des Phidias führt, iſt das noch fehlende

hinzu gethan, und das überflüßige hinweggelaſſen worden. Haben wir in den bißher angezeigten Werken Stärke und Kühnheit, und die rohen Züge von Erhabenheit und Schönheit entdeckt, ſo finden wir ſie hier entwickelt, ausgebildet und zum ewigen Geſetze aufgeſtellt. Ja, wenn von dem menſchlichen Geiſte je etwas Großes erdacht und erſchaffen worden iſt, ſo ſind es dieſe Proportionen, die zwar allerdings im Einzelnen der Natur in ihren glücklichſten Formen abgelernt worden, aber von dem Verſtande im Ganzen geordnet, und nach ihrer Kraft und Wirkung zu einander und gegen einander mit dem höchſten Kunſtſinn berechnet ſind.

In der Fülle jugendlichen Muths und jugendlicher Kraft, unternehmend, thätig, vermögend ſehen wir den Helden und Halbgott vorgeſtellt; dagegen zeigt ſich uns die Minerva im Pallaſt Juſtiniani als eine Göttinn, ewig ruhig über alles Bedürfniß und über alle Leidenſchaft erhaben. In ſich ſelbſt geſammelt, ſich ſelbſt genugſam, voll eigner innerer Kraft ſteht ſie da in himmliſcher Schöne, zu hoch und zu ernſt zur Vertraulichkeit oder Liebe, bän- [43] digt und erſtickt ſie alle Begierde und allen Muthwillen, allen Leichtſinn in der Bruſt des Betrachters. Es athmet aus ihr, es umgibt ſie ein göttlicher Geiſt, der Ehrfurcht und Unterwürfigkeit fordert, von jedem der ſich dem Bilde naht. Die Statue der Göttinn zu Portici ſollte nach dem Sinne des Künſtlers Schrecken erregen, und der Sturz derſelben in der Villa Medicis erweckt unſre Furcht; dieſe hingegen will in ihrer ſtillen Hoheit verehrt und angebetet ſeyn.

Nicht weniger vortrefflich und wohl erhalten iſt ein Kopf des Apollo in eben demſelben Pallaſt und verdient daher als ein würdiger Gegenſtand zur Minerva hier angezeigt zu werden. Es iſt derſelbe für unſern beſondern Zweck noch um ſo viel merkwürdiger, da er in Vergleichung mit dem vatikaniſchen Apollo, gewiſſermaßen als das Urbild deſſelben erſcheint, und ihn an Ernſt und Hoheit ſehr übertrift; dahingegen dieſer von dem Geiſt und der Kunſt ſeiner Zeit die gefällige Grazie, Rundung und Weichheit erhalten hat.

Die Niobe mit ihren Kindern folgt jetzt in der Reyhe

von den Werken des hohen Styls. Da Beſchreibungen und Abgüße derſelben ſchon in den Händen aller Liebhaber ſich befinden, ſo halten wir die bloße Anzeige zu unſerer dermaligen Abſicht für hinreichend. Doch müſſen wir hiebey noch erinnern, daß nur die Mutter und zwey von den Töchtern, wahrſcheinlich Originale, die übrigen Figuren aber weit geringer an Werth und nur mehr oder weniger gute Copien von verlohren gegangenen beßeren Werken zu ſeyn ſcheinen. Auch muß noch bemerkt werden, daß in dem Wurfe der Falten, eine von andern Werken [44] dieſer Kunſt und Zeit etwas verſchiedene Manier herrſcht. Da aber weder die Köpfe noch die Formen der Glieder noch der Geiſt in welchem alles gedacht iſt, noch die Arbeit der originalen Stücke, einigen Zweifel oder Vermuthung zulaſſen, daß das Werk vielleicht jünger ſeyn möchte, ſo bleibt hierüber kein anderer Ausweg übrig, als den Grund dieſes Unterſchieds in der Eigenthümlichkeit entweder des Meiſters oder der Schule, zu welcher er gehört haben mag, zu ſuchen.

Da der geringſte Ueberreſt dieſer edeln Art als ein koſtbares Kleinod der Kunſt zu betrachten iſt, ſo ſind wir ſchuldig auch noch eines coloßaliſchen Bruſtbildes der Minerva und einer Statue derſelben etwas über Lebensgröße, beyde in der Villa Albani befindlich, hier Meldung zu thun — welche wenn auch ſchon der Juſtinianiſchen Bildſäule der Vorzug über ſie gebührt, doch nach gleichen Ideen und Geſetzen, und alſo wahrſcheinlich auch mit derſelben zu einer Zeit verfertigt worden ſind. Eben ſo gedenken wir auch des großen Löwens vor dem Arſenal zu Venedig, der zwar ſo ſehr beſchädigt iſt, daß ſich von der Arbeit und Ausführung wenig mehr erkennen läßt, doch auch noch in dieſem abgeſtoßenen verſtümmelten Klumpen die Geſtalt des Königs der Thiere in ihrer ganzen Größe, Macht und Herrlichkeit zeigt. Hieher iſt noch die Figur eines ſchönen Jünglings zu rechnen, die ſich im Muſäum zu Dresden befindet und wahrſcheinlich aus dieſer Zeit iſt.

Mit der Amazone im Clementiniſchen Muſäum beſchließt ſich die Reyhe derjenigen Monumente, welche dem hohen

Styl anzugehören ſcheinen. Dieſe Figur hat noch [45] alle Kennzeichen deſſelben, nehmlich die bratartigen Haare, den Saum um die Lippen, ſcharfangedeutete Augknochen und das Strenge des Contours überhaupt. Dennoch bricht in derſelben ſchon ein Schimmer von der Eleganz, dem Zärtlichen und Gefälligen der folgenden Zeit hindurch, und mit dem Ernſt iſt zugleich die Abſicht zu ergötzen verbunden.

Erſtaunt verlieren wir uns in heiliger Bewunderung beym Anſchaun dieſer Werke, welche uns gleichſam mit ſich, über uns ſelbſt, über die Welt und das Vergängliche erheben. Damals waren die Heldenzeiten der Kunſt, als ſie den Göttern und dem Vaterlande geweyhet ſolche Geſtalten nach den reinſten Geſetzen der höchſten Schönheit bildete, nur rühren wollte, nicht zu gefallen ſuchte, und zu reitzen verſchmähte.

[46] **Drittes Stück.**

So wie wir den alten Styl nicht durch einen Sprung, ſondern allmählig und Stufenweiſe, in den hohen übergehen ſahen, eben ſo werden wir auch von dem hohen Style zu dem gefälligen durch verſchiedene Monumente geleitet, welche die Eigenſchaften beyder in ſich vereinigen, und ſo zu einem Verbindungsmittel zwiſchen beyden Epochen dienen.

Unter dieſen möchte wohl die große Ludoviſiſche Juno unſere Aufmerkſamkeit zuerſt verdienen; indem ſie die meiſte Verwandtſchaft mit den Denkmählern der vorhergehenden Periode zu haben ſcheint. Denn ſo wie die Amazone, wegen ihrer größern Annäherung zum hohen Styl, noch zu jenen gezählt werden mußte; ſo iſt dieſe Juno mit der Hoheit und Würde der einen, und mit der Anmuth der andern, inſofern ſie vereinbar waren, zugleich geziert. Die ganze Ausführung iſt lieblicher und weicher, das Haar mehr in Locken gelegt, auch ſelbſt der Augenknochen weniger ſcharf und ſchneidend angegeben, als an der Juſtinianiſchen Minerva, Niobe oder Amazone, ob ſie gleich als ein coloſſaliſches Werk mehr aus der Ferne angeſehen werden muß. Es würde uns von unſerm eigentlicher Zwecke zu weit entfernen, wenn wir

uns über die erſtaunenswürdige Präziſion und Weisheit, die in den Verhältniſſen dieſes herrlichen Kopfes herrſcht, umſtändlich verbreiten wollten. Dem Wißbegierigen und Selbſtforſchenden wird es genug ſeyn zu vernehmen, daß der ganze [47] ſummariſche Begriff des ſpeculativſten Theils der Kunſt in dieſem Kopfe enthalten iſt.

Der Farneſiſche Stier, die Flora und der Borgheſiſche Gladiator werden nun wahrſcheinlich in der Reyhe folgen, denn an dieſen Figuren ſieht man den großen Sinn mit dem weichen und fließenden und mit der Anwendung der Maſſen verbunden, welche das beſtändige und untrügliche Merkzeichen oder vielmehr das Weſen des gefälligen Styls ausmachen. Dürften wir unſern Beobachtungen und den daraus gezogenen Schlüſſen trauen, ſo müßten der Stier und die Flora älter als der Gladiator ſeyn, indem die Kunſt, welche ſich ſonſt über die Natur in das Reich der Möglichkeiten erhoben hatte, bey dem letztern wieder mehr in die Gränzen des Wirklichen und der Nachahmung zurück tritt. [1])

An den Ringern zu Florenz, an der ſogenannten [48] Zingara, dem Sturz einer Muſe in der Villa Borgheſe, am Sturz des Bachus zu Neapel, ſogar an dem berühmten nie genug zu lobenden Torſo vom Belvedere bemerkt man, wie die Kunſt immer mehr von ihrer Größe und Erhabenheit ablegt, ſich unſerer eignen Vorſtellung und Faßungskraft mehr nähert, und in demſelben Maaße an Reiz gewinnt. So wurden nach und nach die Werke vorbereitet, welche wir die Blume der Kunſt und den Triumph der ge-

[1]) Daß man aber auch ſchon früher nicht verſchmähte, die Natur genau nachzuahmen, wenn nehmlich kein höherer Zweck die Anwendung des Ideal-Schönen erforderte, zeigt uns eine ſehr wohl erhaltene Statue in der Sammlung zu Dresden. Es iſt das Bildniß eines Knaben, an der Gränze des Jünglings-Alters, vielleicht eines, der in den Spielen geſiegt hatte. Bey aller Wohlgeſtalt und Schönheit der Bildung im Allgemeinen bemerkt man viel gewiſſenhafte Treue in Nachahmung des Eigenthümlichen einzelner Theile und Glieder. Uebrigens aber iſt die Arbeit und Behandlung an dieſem Werk genau eben ſo, wie an allen andern Monumenten aus der ſpätern Zeit des hohen Styls.

fälligen Grazien nennen möchten, wo das Erhabene, ja die Schönheit ſelbſt, dem Lieblichen untergeordnet und nur inſoweit angewandt iſt, als der Zweck des Reizes und der Anmuth dadurch befördert werden konnte. Von der zärteſten Empfindung erzeugt und mit dem feinſten Verſtand ausgebildet, ſprechen dieſe Werke unmittelbar zum Herzen und legen ſich gleichſam warm und ſchmeichelnd an den Buſen. Es iſt der Ludoviſiſche Bachus, der ſtehende Hermaphrodit in der Villa Borgheſe, der Flötenſpieler und die Bachantin eben daſelbſt, das Kind mit dem Vogel in der Gallerie Borgheſe, und Ganymed im Clementiniſchen Muſäum, welche wir als die vorzüglichſten Reſte dieſer Art anführen können. Beſcheiden und weiſe hat ſich in denſelben die Kunſt zu verſtecken bemüht, damit der Verſtand auf keinen einzelnen Theil geheftet, der Genuß durch keinen Begriff geſtört, und die liebliche Einheit des Ganzen ungeſchwächt und rein zu dem Gefühl ſprechen möchte. Dagegen läßt ſich am Laokoon, am Barbariniſchen Faun, am tanzenden Faun zu Florenz ꝛc. ſchon ein gewißer Anſpruch, und ein Verlangen des Künſtlers bemerken, ſeine Kunſt ſehen zu laſſen, und die große Keckheit und Sicherheit, mit der er den Meißel zu führen wußte, ſoll uns, wie es ſcheint überreden, daß er ſein [49] Werk mit geringem Aufwand von Zeit und Mühe verfertigt habe.

Wir glauben im Borgheſiſchen Centauren, im Silen, welcher den Bachus trägt, und im Vatikaniſchen Apollo die Stufen wenigſtens zu ahnen, auf welchen ſich der Geiſt der Kunſt zu der Ueppigkeit, Weichheit und Zartheit ausbildete, von welcher der ſogenannte Antinous im Belvedere, der Apollino zu Florenz, die Venus mit dem Nahmen des Bupalus, die Venus Callipygos und der Kopf der Ariadne im Capitolium zeugen. Hier iſt in der Ausführung und Anlage, in dem Umriß und in der Grundlinie des Ganzen, den wallenden Linien des Reizes ſchon der äußerſte Schwung und die höchſte Biegung gegeben, alle Ecken oder Winkel ſind ſorgfältig vermieden und abgerundet, ohne Aufenthalt, ohne Mühe gleitet das Auge darüber

51]

hin, und findet nicht ſo wohl Beſchäftigung als Ruhe und unerſättliche Luſt im wiederholten Anblick derſelben. Aber hier ſcheint die Kunſt auch ihre Gränzen gefunden zu haben; denn ſobald ſie in ihrem weitern Fortgange dieſes Ziel überſchritten hatte, ſo gerieth ſie auf Abwege, und ihr Fall kündigt ſich dadurch an, daß die einfachen Grundſätze ſowohl des Reitzenden als des Schönen vergeſſen, wenigſtens vernachläßigt wurden. Denn an der ſogenannten Cleopatra, an der Gruppe von Elektra und Oreſt in der Villa Ludoviſi, an der Juno von Porphyr in der Villa Borgheſe, am Sturz von Porphyr auf der Treppe zum Capitolium, an einer Muſe zu Venedig, an den ſogenannten Veſtalinnen zu Dresden u. a. m. (welche alle aus Gründen, die an einem andern Ort entwickelt werden ſollen, für Werke [50] aus den Zeiten der Ptolomäer zu halten ſind) nimmt man etwas Ueberladenes wahr; die Maſſen fangen immer mehr an, unterbrochen zu werden, und beſonders ſind die kleinlichen und gehäuften Falten nicht ſelten bis auf die höchſten Stellen der Glieder gezogen.

Weiter wollen wir unſere Betrachtungen nicht fortſetzen, weil nach dieſer Zeit die Kunſt nicht mehr die Natur allein zum Muſter nahm, und dieſelbe auf eine eigenthümliche Weiſe nachahmte, ſondern meiſtens aus den Werken der ältern Kunſt ſchöpfte; und obgleich die ſpätern Werke in andrer Rückſicht noch immer ſehr ſchätzbar ſind, ſo wäre es doch überflüſſig, hier weitläuftig von ihnen zu handeln, da wir der Geſchichte der Kunſt, ſo wie ſie in die Zeiten der Römiſchen Monarchie fällt, hinlänglich kundig ſind.

Ueber

Meyers Geschichte der bildenden Künste.

[Kunst und Alterthum 1823 Bd. 4 Hft. 1 S. 134—151]

[134] In der Waltherischen Buchhandlung zu Dresden wird auf Ostern 1823 erscheinen:

Geschichte der bildenden Künste bey den Griechen. Von ihrem Ursprung an bis zum höchsten Flor um die Zeit Alexanders des Großen. — Von Heinrich Meyer.

Viele Studien welche der Verfasser schon früher gemacht, sodann mit Ernst und Fleiß fortgesetzt als er Theil nahm an der Herausgabe von Winkelmanns Werken, und weiter als er beehrt wurde vor hohen Gönnern Vorlesungen über alte und neuere Kunstgeschichte zu halten, gaben die Veranlassung zu diesem Werke, [135] dem jene Behufs der Vorlesungen geschriebenen Aufsätze zum Grunde liegen, aber erweitert, in bessern Zusammenhang gebracht und sorgfältiger ausgeführt worden sind. Und wie der jetzt erscheinende Theil die Kunst der Alten betrachtet, während ihres allmähligen Erwachsens und durch den Zeitraum da sie in höchster Herrlichkeit glänzte bis wieder der Anfang zum Sinken eintrat; so dürfte, wenn dem Verfasser fernere Thätigkeit gegönnt ist, künftig noch ein anderer Theil folgen, der die Abnahme des Geschmacks und Kunstvermögens auf gleiche Weise aus Nachrichten und Denkmalen darlegt, bis wo im Mittelalter die eigentliche Kunst ganz erlischt, alle Bemühungen im Bilden, Malen und an Bauwerken vom Schönen und Geistreichen gänzlich entblößt, sich nur noch auf schlechte Fertigkeiten beschränken und Constantinopel im beynahe ausschließlichen Besitz derselben sich befindet.

Der Theil des Werks, deſſen nächſt bevorſtehendes Erſcheinen hier angezeigt werden ſoll, [136] beſteht aus vier Abſchnitten, deren erſter vom Anfange der Kunſt bey den Griechen handelt und von den älteſten Bemühungen um dieſelbe bis etwa 800 Jahre vor Chriſti Geburt. Gezeigt wird: daß die bildenden Künſte keineswegs aus Egypten zu den Griechen verpflanzt worden, ſondern was dieſe leiſteten urſprünglich bey ihnen entſtanden ſey; daß Kunſttrieb und natürliche Anlage zum Bilden unter allen Völkern ſich finden. Der Verfaſſer berührt ferner die allerälteſten noch höchſt rohen, gleichſam kindiſchen Verſuche der Griechen im Bilden, redet vom Dädalus, deſſen Zeitgenoſſen, ihren Werken und Erfindungen, auch von den geſchehenen Fortſchritten in der Kunſtfertigkeit — während ungefähr fünfhundert Jahren. Einige Andeutung von vielleicht noch vorhandenen Denkmalen aus dieſer frühen Zeit ſchließen den Abſchnitt.

Im zweyten wird der alte Styl der griechiſchen Kunſt betrachtet und die Geſchichte derſelben mitgetheilt, etwa von der Zeit da man [137] anfing nach Olympiaden zu zählen; (faſt 800 J. vor Chriſti Geburt) bis um die ſechzigſte Olympiade (d. i. ungef. 540 J. v. Chr. Geb.)

Münzen, Gemmen, ſehr alte Bronzen und Opferſchalen mit eingeſtochenen Figuren und Schrift, ſcheinen bis gegen den Anfang dieſer Epoche hinaufzureichen; eben ſo die älteſten der noch vorhandenen marmornen Monumente. Dann werden Nachrichten von berühmten Künſtlern und Werken mitgetheilt, die Fortſchritte bemerklich gemacht, welche der Erzguß erfahren, von den Arbeiten aus Marmor, Gold und Elfenbein ꝛc. Nachweiſungen gegeben; daß die Künſte von den Griechen in Aſien und auf den Inſeln des Archipelagus eben ſo früh, auch mit eben ſo vielem Erfolg ausgeübet worden als im eigentlichen Griechenland; wie mit erworbener mehrerer Kunſtfertigkeit größere Werke unternommen worden, die Künſtler ihre Kenntniſſe vom Bau des menſchlichen Körpers erweitert, die Proportionen verbeſſert und wie in den ſpätern Werken dieſer Epoche bereits [138] einige der nachher weiter ausgebildeten idealen Charaktere wahrzunehmen ſind, ingleichen

treufleißige Nachahmung der Natur und einzelner wohlgestalter Glieder, alles dieses wird aus Monumenten unter andern auch aus den zu Aegina aufgefundenen Statuen bethätigt.

Die Malerey betreffend, enthält dieser Abschnitt die vorhandenen Nachrichten ihrer Entstehung und ersten Fortschritte, dann geschieht Meldung von bemalten Gefäßen des alten Styls und erfolgt sodann noch eine sich über die sämmtlichen Vasengemälde verbreitende Würdigung ihres Kunstverdienstes.

Der dritte Abschnitt, dem gewaltigen Styl der griechischen Kunst gewidmet, begreift die Geschichte derselben ungefähr von der sechzigsten Olympiade bis auf den Phidias, oder etwa Ol. 75. — Nähere Anzeige wie sich dieser Styl vom Alten charakteristisch unterscheidet, Künstler und Werke, einige Denkmale in Statuen und Münzen bestehend werden angeführt, [139] auch die Ursachen warum sich überhaupt nur weniges hierher gehörige erhalten hat.

Der vierte Abschnitt handelt vom hohen und darauf folgenden schönen Styl der griechischen Kunst. Man findet darin den Zeitraum betrachtet vom Phidias (Ol. 75.) bis auf den Lysippus, Apelles, Protogenes u. a. (etwa Ol. 120.) Nach glücklich geführten Perserkriegen erwirbt sich Athen die Oberstelle im griechischen Staatenbund und wird nun der Hauptsitz höherer Cultur und aller Künste. In der Bildnerey leistete Phidias das Höchste und Würdigste, von ihm sind vornehmlich Jupiter und Minerva unübertrefflich dargestellt worden; seine Vorgänger hatten den Götterbildern Riesengroßheit, den Ausdruck furchtbarer Gewalt und herber Strenge gegeben, Er aber veredelte sie, dämpfte den unlieblichen Ernst, das Starre, Herbe, eher Furcht als Zuneigung erweckende, durch schönere Formen, angemessenere Verhältnisse und freyere Bewegungen. Polycletus von Sicyon auf den Phi- [140] dias zunächst folgend milderte das Strenge im Styl noch etwas mehr. Er ist der zarten, jugendlichen Gestalt vornehmlich günstig, erfindet die für gefällige Darstellung so wichtige Regel, die Figuren immer nur auf dem einen Beine ruhen zu lassen, das andere wie frey und in Bewegung zu bilden. Er ist der berühmteste Lehrer der Proportionen im

Alterthum. Die Juno wird von ihm eben ſo unübertrefflich in einem coloſſalen Bilde aus Gold und Elfenbein dargeſtellt als es mit dem Jupiter und mit der Minerva durch den Phidias geſchehen war.

Myron thut ſich durch kräftige athletiſche Bildungen hervor, erweitert die Kunſt durch große Mannigfaltigkeit der von ihm dargeſtellten Gegenſtände vom verſchiedenſten Charakter. Seine Thierfiguren machen ihn nicht weniger als die menſchlichen berühmt.

Des Mycon und Onatas welche gelegentlich auch malten, des Calamis, der beyden Callon, wie auch des Hegeſias wird gedacht; [141] beym Calamis beſonders noch angemerkt wie derſelbe ſeiner Statue der Soſandra hohe ſittliche Grazie im Ausdruck, Gebärde und Faltenwurf ertheilt, überdem noch für den vortrefflichſten Bildner in Pferdefiguren gegolten.

Pythagoras aus Rhegium wetteiferte mit Myron, nützte der Kunſt und förderte ſolche, indem der pathetiſche Ausdruck ihm zuerſt recht lebendig und ergreifend ſcheint gelungen zu ſeyn. Eteſilaus iſt durch eben dieſe Kunſteigenſchaft berühmt geworden.

Unter den Schülern des Phidias und des Polycletus (ihre Namen dürfen hier im Auszug wohl erſpart werden), ſo auch unter deren ihren Schülern wurde der Styl fort und fort weicher, die Kunſt neigte ſich immer mehr dem zartern Schönen, dem Gefälligen entgegen, bis ungefähr Ol. 102 und ſpäter Leochares blüht, deſſen Raub des Ganymedes aus noch vorhandenen alten Copien als ein überaus zierliches zartes Werk erſcheint, ſo in Hinſicht auf Erfindung, wie in Geſtalt und Anordnung. [142] Mit Leochares lebten Bryaxis, Timotheus und Scopas. Alle vier ſchmückten zuſammen das berühmte Grabmal des Königs Mauſolus, und des Scopas höchſt zierlicher Geſchmack, das lebendig Bewegte, Vollendete, Zarte, wodurch ſeine Werke ſich vornehmlich auszeichneten, wird uns bekannt aus Copien nach der im Alterthum ſo ſehr bewunderten Bachantin. Auch Euphranor lebte zu derſelben Zeit und man glaubt von deſſen Paris ebenfalls noch eine ſchöne Copie zu beſitzen. Endlich entfaltete ſich

der ſchöne und gefällige Styl ganz durch den Praxiteles und dieſem Meiſter war es beſchieden in der cnidiſchen Venus den Gipfel der Kunſt zu erreichen, im Schönen, im Gefälligen und in der zarten vollendeten Behandlung des Marmors die Blume zu brechen. Es wird ſehr wahrſcheinlich gemacht, daß Praxiteles auf Licht und Schatten ſorgfältig Rückſicht genommen, um dadurch für ſeine Statuen eine deſto angenehmere Wirkung zu erzielen.

Lyſippus, welcher unmittelbar auf den Pra- [143] xiteles folgte, bemühete ſich zwar nicht weniger um Schönheit und Anmuth, aber um den Beſchauern ſeiner Werke faßlicher zu werden, hielt er ſich mehr zur Wohlgeſtalt wie ſie ihm in der Natur wirklich erſchien; das Fach alſo worin er vornehmlich glänzte war das geiſtreich und edel dargeſtellte Bildniß.

Nach dem Lyſippus fing die Kunſt im Fach der Bildnerey wieder an zu ſinken und es werden noch einige Meiſter genannt, in deren Werken das Abnehmen zuerſt bemerklich war.

Um die Zeit des Phidias folgte die Malerey noch den Fußtapfen der Sculptur. Mycon, Onatas, Panänus und Polygnotus waren damals hochgeachtete Meiſter, indeſſen ſcheint Polygnotus alle ſeine Zeitgenoſſen übertroffen zu haben. Betrachtungen über die Werke dieſes Künſtlers und ihre Eigenſchaften, auch Einiges über die Frage: ob genannte Meiſter ſich des Pinſels bedient und in wiefern von ihnen ſchon Andeutung von Licht und Schatten verſucht worden? Timagoras aus Chalcis [144] Maler und Dichter, Demophilus von Himera und Neſeas der Thaſier, auch Aglaophon oder Ariſtophon, jüngerer Bruder des Polygnotus ſcheinen etwa um die 90 ſte Olympiade gelebt zu haben. Während der 94 ſten Olympiade blühete zufolge der Nachrichten Apollodorus von Athen; durch ihn geſchah der bedeutendſte Schritt zur Ausbildung der Malerey, indem er zuerſt Licht und Schatten richtig beobachtet und angewandt hatte. Hiermit erhielt die Malerey eine ganz andere Geſtalt, wurde unabhängig und ſelbſtſtändig, ſonſt hatte ſie nur bedeutet, jetzt ſtellte ſie wirklich dar; Erfindung und Anordnung nahmen ebenfalls einen andern Charakter an, das Colorit wurde lebhafter, die Tinten mannig-

6]

faltiger und es entstand nun die angenehme malerische Wirkung, welche man früher nicht gekannt hatte.

Zeuxis nur noch wenig jünger als Apollodorus, erforschte Licht und Schatten zum Behuf der Kunst noch weiter, gab den Figuren in seinen Werken bestimmte Umrisse, Formen mehr ge- [145] gen das Große als gegen das Gefällige und Zarte geneigt; deutete die Gemüthsregungen kaum an und bediente sich eines ernsthaften, einfachen, nur nach Erforderniß des darzustellenden Gegenstandes abwechselnden Colorits.

Die Verschiedenheit im Charakter der alten und neuern Malerey wird auseinander gesetzt.

Parrhasius benahm den Umrissen die Strenge, machte solche fließender, schwindender, besser in den Grund verschmolzen, auch war ihm das Colorit heiter und blühend gelungen. Hierauf folgte Timanthes, dessen sinnvolle Erfindungen bewundert worden sind. Die Opferung der Iphigenia von diesem Künstler gemalt scheint sich durch kraftvollen Ausdruck der Leidenschaften und richtige Abstufung derselben ausgezeichnet zu haben.

Um diese Zeit stiftete Eupompus die Sicyonische, von der Attischen und Jonischen durch Eigenthümlichkeiten, welche uns nicht [146] bekannt sind, sich unterscheidende Schule in der Malerey.

Für nur wenig jünger mag man den Euphranor halten, dessen Gemälde eben so hoch geschätzt waren als seine Statuen. Cydias der sich durch eine Darstellung der Argonauten berühmt gemacht und Nicias, einer der größten Meister in Licht und Schatten, pflog mit Praxiteles Freundschaft und soll an den besten Werken desselben mit geholfen haben.

Echion, Melanthius und Nicomachus besaßen ausnehmende Verdienste im Colorit. Asclepiodorus war als der vollkommenste Meister in der Haltung angesehen, Amphion in der Kunst anzuordnen und Aristides im Ausdruck der Leidenschaften, so daß die Alten von ihm sagten, er habe die Seele, das Leben selbst darzustellen gewußt.

Apelles endlich vereinigte in seinen Werken alle Vorzüge der genannten Meister und fügte als eigenthümliches Verdienst

noch die lieblichſte Grazie hinzu. Er wurde den vor- [147] züglichſten Coloriſten beygezählt und ſeine Bilder zeichneten ſich überdem noch durch Uebereinſtimmung im Ganzen aus, die er ihnen, vermittelſt durchſichtiger, die Farben dämpfender Laſtrungen zu ertheilen wußte.

Protogenes war aller ſchönen Kunſteigenſchaften in faſt gleich hohem Grade mächtig, wie Apelles, die aus freyer, leichter Behandlung entſpringende Anmuth allein ausgenommen, denn er pflegte ſeine Werke mit mühevollem, übermäßigem Fleiß zu vollenden.

Schicklich wird dieſer Künſtler mit L. da Vinci verglichen, und aus Nachrichten dargethan, daß Ol. 118. u. 119. die Zeit ſeiner beſten Thätigkeit geweſen.

Noch geſchieht des Pauſias Erwähnung, der mit Verkürzungen und mächtigen Gegenſätzen ſich Beyfall erwarb, ingleichen des Theon, Antiphilus und anderer. Geſchloſſen wird mit dem Teſilochus, einem Schüler des Apelles, welcher würdige Gegenſtände in's Lächer- [148] liche zog und mit Spott ſelbſt der Götter nicht ſchonte.

Auf ſolche Weiſe hat der Verfaſſer ſich bemüht den Stufengang der Malerey, mit beyläufiger Bemerkung aller nach und nach in derſelben gemachten Verbeſſerungen und Erweiterungen, dem Leſer vor Augen zu legen, bis dahin, wo in der geſammten Kunſt das Sinken und Abnehmen wieder zuerſt ſpürbar wird.

Wenn im Verfolg der Aufgabe von der Herrlichkeit und reichen Fülle der griechiſchen Kunſt im Allgemeinen ſoll gehandelt werden, ſo kommt billig die ſchon oft aufgeworfene Frage in Erwägung: Wie und auf welche Weiſe die Künſte, zumal die bildenden, in Griechenland zu ſolcher Höhe gelangt ſeyen? Dann auch noch die andere Frage: Welche Grundregeln die Künſtler des Alterthums befolgt und was für Zwecken ſie hauptſächlich nachgeſtrebt? Die bekannteſten in dieſer Angelegenheit gehegten Meinungen werden angegeben und geprüft.

[149] Hierauf folgt eine Ueberſicht des fröhlich blühenden Kunſtbetriebs in allen von Griechen bewohnten Ländern,

nebſt Anzeige der Kunſtwerke, die daſelbſt an vielen Orten in reichem Ueberfluß, an einigen ſogar zahllos aufgehäuft vorhanden waren. Bemerkt wird ferner, daß wiewohl wir noch eine Menge verdienſtlicher alten Kunſtwerke beſitzen, manche ſogar von guter Zeit, und von einer noch größern Zahl Nachrichten haben, dieſer Beſitz und Nachrichten doch dem wirklich einſt vorhanden geweſenen Ganzen vorüber nur Stückwerk ſind; faſt alle Statuen und Gemälde, worauf ſich die Nachrichten beziehen, waren dem öffentlichen Leben der Alten und dem Dienſt der Götter gewidmet. aber die Kunſt hatte alles verſchönt, geziert, durchdrungen, guter Geſchmack und bildender Geiſt walteten überall, ſelbſt in den geringſten häuslichen Geräthſchaften, wie uns alles aus den Ruinen von Herkulanum und Pompeji hervorgezogene deutlich beweiſet.

[150] Den Leſer beſſer zu verſtändigen, welchen die Mannigfaltigkeit der abgehandelten Gegenſtände das Bild vom Gange der Kunſt vielleicht nicht klar genug hatte auffaſſen laſſen, fand der Verfaſſer gut, noch einmal kurz und gedrängt zu wiederhohlen, wie der alte Styl beſchaffen war und welche Mängel demſelben anklebten, wie Kunſt und Sinn, aus dieſer Enge ſich befreyend, zu treuerer Naturnachahmung und zum mächtigen Styl überging, unmittelbar nach den Perſerkriegen durch den Phidias ſich der hohe entwickelte, der ſodann in mannigfaltiger Stufenfolge von Milderung und Verfeinerung zum ſchönen ſich ausbildete, der, hinſichtlich auf Sculptur, in den Werken des Scopas, des Praxiteles und des Lyſippus am herrlichſten erſchienen war, indeſſen die Malerey durch den Apelles und Protogenes ihre letzte Vollendung erhalten hatte.

Es folgt nun die umſtändliche Anzeige der noch wirklich vorhandenen zuverläſſigſten Denkmale des hohen Styls, des ſchönen und des [151] Ueberganges vom einen zum andern. Erſtlich die größern von Marmor und Erz, an kleinere Bronzen wird nur überhaupt erinnert und ſie den Forſchern und Verehrern des Alterthums zur Betrachtung und ſelbſteignen Beurtheilung empfohlen, von geſchnittenen Steinen werden nur ein Paar genannt, welche wahrſcheinlich hierher

[6

gehören; von den Münzen hingegen ausführlicher geredet und viele derſelben angeführt, theils weil die Zeit der Entſtehung von vielen mit Sicherheit beſtimmt werden kann, theils weil der künſtleriſche Werth der Arbeit an manchen Münzen von entſchieden großem Gehalt iſt.

Malereyen waren nicht anzuführen, nur werden ein Paar Vaſengemälde erwähnt, welche wahrſcheinlich flüchtige Nachbildungen von Bildern des Ariſtides und des Philoxenus ſeyn dürften.

ſche religios-patriotiſche Kunſt.

[Kunst und Alterthum 1817 Bd. 1 Heft 2 S. 5—62 und 133—162]

[7] Gegenwärtig herrſcht, wie allen denen die ſich mit der befaſſen wohl bekannt iſt, bey vielen wackern Künſtlern reichen Kunſtfreunden eine leidenſchaftliche Neigung zu enwerthen, naiven, doch etwas rohen Geſchmack in die Meiſter des vierzehnten und funfzehnten Jahrrts Dieſe Neigung wird allerdings in der big bleiben, da bedeutende Folgen daraus ſſen; allein von welcher Art ſie ſeyn werden, zu erwarten. Ob, wie Begünſtiger jenes neu hervorn alten Geſchmacks hoffen, die Kunſt auf ſolche Weiſe er erheben werde? ob ihr ein frommer Geiſt, [8] neue Jugend, friſches Leben einzuhauchen ſey? oder, wie die Gegner befürchten, ob man nicht vielmehr Gefahr laufe den ſchönen Styl der Formen gegen Magerkeit, klare, heitere Darſtellungen gegen abſtruſe, trübſinnige Allegorien umzutauſchen und das Charakteriſtiſche, Tüchtige, Kräftige immer mehr zu verlieren? Geſchehe übrigens was da wolle, allemal bleibt es der Mühe werth zu forſchen, wie ſolche Neigung, ſolche Vorliebe zum Veralteten Eingang fand und was für Umſtände zu ihrer Verbreitung beygetragen. Wir gedenken daher alles was uns in dieſer Hinſicht bekannt geworden aufzuzeichnen, und erwarten, daß die Beobachtungen, welche andere Kunſtfreunde zu gleichem Zweck angeſtellt, den unſrigen im Weſentlichen nicht widerſprechen, ſondern vielmehr zu Vervollſtändigung derſelben dienen werden.

Die Neigung, oder Geschmacksrichtung von der wir zu reden uns vorgenommen, [9] hat besonders unter den Deutschen Anhänger und Förderer gefunden; folgende Nachrichten sollen sich darum vornehmlich über Deutschland und bis nach Rom erstrecken, wo deutsche Künstler mit reisenden Liebhabern eine Art von akademischer Landsmannschaft bilden, da denn die nach Hause zurückkehrenden, gemäß der empfangenen Eindrücke, den Geschmack der Nation wirklich lenken.

Unser Verhalten beginnend ist es nöthig bis vor den Anfang der achtziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts zurückzutreten und, auf solchem Standpunct zu bemerken, wie damals noch einigermaßen alt-französische Weise in der Malerey durch Deutschland gangbar gewesen. Viele Bildnißmaler ahmten den Rigaud und Largilliere [1] oder deren Geschmack nach und für geschichtliche Darstellungen, war das Ansehen der Coypel und Vanloo [2] nicht völlig gesunken, wie wir denn als Nachfolger ihrer Manier nur den geschickten ältern Tisch- [10] bein [3] aus Cassel anführen dürfen; andere nahmen Greuze's [4] sentimentale Familienbilder zu Mustern, wie Schönau [5] und Krause [6]; noch andere die Niederländer; jedoch hatte auch Peter [7], welcher keinem Vorbild folgte, sondern sich bloß von den Eingebungen seines eigenen schönen Talents leiten ließ, mit gefälligen, doch zu leicht und nebelhaft ausgeführten Malereyen großes Lob erworben, und noch allgemeineres Daniel Chodowiecky [8] durch Zeichnungen und kleine Kupferstiche, Scenen des bürgerlichen Lebens darstellend, worin ihm Ausdruck und Charakter der Figuren oft vortrefflich gelang.

Der strenge Ernst dagegen, die fast ängstliche Sorgfalt in Nachbildung antiker Formen, welche der berühmte, im Jahr 1779 zu Rom verstorbene Mengs [9] nicht nur in den Werken seines Pinsels zu Tage gelegt, sondern auch durch Schriften verkündet, wurde von dessen Schülern minder treu bewahrt, [11] als man wohl hätte erwarten sollen, mehreren derselben ist im Gegentheil von Seiten des Colorits unziemliche Liebe für bunte Farben und in Betreff der Ausführung Flüchtigkeit vorzuwerfen. Zwey der besten, Maron und Unterberger [10] in Rom geblieben, bemühten sich, in so ferne

ihr Vermögen hinreichte, noch am meisten den Fußtapfen des Lehrers zu folgen. Angelika Kaufmann [11]) hingegen, die von Mengs ebenfalls einigen Unterricht genossen, und also zu seiner Schule darf gerechnet werden, schaffte sich, überhäuft von Bestellungen, eine leichte, der lieblichen Heiterkeit ihrer Compositionen zusagende Behandlung an.

Wußte der ernste Mengs unter seinen Schülern sich wenig eigentliche Nachfolger zu erziehen, so läßt sich doch keineswegs abläugnen daß durch seine Schriften, in Vereinigung mit den Winkelmannischen, fast bey allen welche die Kunst werkthätig pflegten, oder [12] ihr bloß als Liebhaber geneigt waren, höhere, wo nicht Begriffe, doch Ahnungen der Kunst und des Geistes derselben erregt worden.

Im praktischen wirkte diese Anregung auf die Bildhauer noch kräftiger und auch vortheilhafter als auf die Maler, weil Nachahmung des Aeußern antiker Muster der Plastik um vieles näher liegt. Sergel [12]), Trippel [13]), wie auch der noch lebende Canova [14]) befliſſen sich dieſer Nachahmung mit solchem Erfolg daß manchen ihrer Werke das Verdienst schöner Formen ohne Widerrede muß zugestanden werden.

Hinsichtlich auf die Wahl der Gegenstände, waltete in der Zeit, von welcher hier die Rede ist, noch kein Zwiespalt, es herrschte damals unter Liebhabern und Künstlern noch ein akatholischer, protestantischer, um nicht zu sagen unchristlicher Sinn. Treffliche Gemälde berühmter Meister wurden weniger hochge- [13] schätzt, wenn sie religiose Gegenstände darstellten [15]) und von Geschichten der Märtyrer wandte sich jeder der Geschmack zu haben vermeinte mit Abscheu; der immer mehr erkaltende Religions-Eifer hatte der Kunst fast alle Arbeiten für Kirchen entzogen und wo dieselbe zum Schmuck von Palläſten etwas beytragen sollte, hielt man fröhliche, dem damals allgemein geltenden Schönheitsprinzip zusagende Gegenstände für die passendsten. Also zogen die Künstler den Stoff ihrer Darstellungen meistens aus der Mythologie, oder auch aus der Geschichte der Griechen und Römer. Hamilton [16]), ein Schottländer, welcher in Rom wohnte, verfertigte daselbst eine Anzahl Gemälde nach Homers Gedichten, und erwarb

[7

ſich damit eben ſo allgemeinen als wohl verdienten Beyfall, wodurch ſehr viele Künſtler gereizt wurden denſelben Weg einzuſchlagen. Odyſſee und Ilias waren daher verſchiedene Jahre hindurch die ergiebigen Quellen aus denen man Entwürfe und Bil- [14] der ſchöpfte; ſelbſt Flaxmanns [17]) bekannte Skizzen zum Homer, wiewohl etwa zehen Jahre ſpäter gezeichnet, ſind wahrſcheinlich noch aus dieſer von Hamilton herrührenden Anregung entſproſſen.

Im Vorübergehen iſt noch zu bemerken, daß der Schweizer H. Füeßli [18]), der aber wegen ſeines langen Aufenthalts in England füglich zu den Engländern gerechnet wird, während er in Rom ſtudirte, alſo kurz vor 1780 mehrere Gemälde verfertigt habe, zu denen der Stoff dem Shakeſpeare entnommen war, aber dieſes geſchah bloß in Beziehung auf engliſche Kunſtliebhaberey und die von Boydel in Kupferſtichen unternommene Shakeſpear's-Gallerie. Zwar vermag man nicht abzuläugnen daß Füeßlis Erfindungen auch in Deutſchland ſehr viele Gunſt fanden, doch dünkt es uns wahrſcheinlich das Publikum habe durch ſeine bewieſene Theilnahme weniger den bildenden Künſtler als den großen engliſchen Dramatiker [15] ehren wollen, deſſen Werke in mehreren Ueberſetzungen und auch vom Theater her bekannt geworden; denn weder Füeßlis wilder Styl noch die von ihm gewählten grauerlichen Scenen vermochten die Künſtler zu ähnlichen Unternehmungen zu bewegen.

Wilhelm Tiſchbein [19]), aus Heſſen gebürtig, hatte ſich ein Paar Jahre in der Schweiz aufgehalten, daſelbſt mit Bodmer und Lavater vertraulichen Umgang gepflogen, und war von ihnen beredet worden merkwürdige Vorfälle aus der deutſchen Geſchichte zu bearbeiten; er malte alſo, in Rom zum zweytenmale ſich aufhaltend, in den Jahren 1783 und 1784, den Conradin von Schwaben wie er im Gefängniß zu Neapel mit ruhigem Muthe ſein Todesurtheil anhört. Als Kunſtwerk betrachtet gelang dieſes, gegenwärtig in Gotha befindliche Gemälde ſehr wohl, ja man kann ſolches zu den beſten in unſern Tagen entſtandenen Bildern zählen; aber obgleich der [16] Künſtler daſſelbe verſchiedene Male, und auf verſchiedene Weiſe im Kleinen wiederholte, regte ſich doch damals noch keine lebhafte

Neigung für dergleichen Gegenstände, und er selbst wandte sich kurz nachher wieder zu Darstellungen aus dem griechischen Alterthum.

Von unserm Tischbein, woferne wir nicht sehr irren, ist nun zu allererst größere Werthschätzung der ältern, vor Raphaels Zeit blühenden Maler ausgegangen. Dem Natürlichen, dem Einfachen hold, betrachtete er mit Vergnügen die wenigen in Rom vorhandenen Malereyen des Perugino [20]), Bellini [21]) und Mantegna [22]), pries ihre Verdienste und spendete, vielleicht die Kunstgeschichte nicht gehörig beachtend, vielleicht nicht hinreichend mit derselben bekannt, ein allzufreygebiges Lob dem weniger geistreichen Pinturichio [23]) der mit seinen Werken so manche Wand überdeckt hat. Tischbein und seinen Freunden wurde bald auch die von Masaccio [24]) ausgemalte Ca- [17] pelle in der Kirche St. Clemente bekannt. Zu gleicher Zeit forschte der gelehrte Hirt die in Vergessenheit gerathenen Malereyen des da Fiesole [25]) im Vatikan wieder aus, und Lips [26]) stach Umrisse von zwey solchen Gemälden in Kupfer. Wiewohl nun das eben erzählte auf wachgewordenes Interesse für die Werke des ältern Styls hindeutet, so hatten dieselben doch damals noch keinen Einfluß auf die Ausübung der Kunst, niemand betrachtete sie als Muster, oder wähnte durch Nachahmung derselben den wahren Geschmack zu erjagen.

Ein Bedenken erregendes Symptom aufkeimender Vorliebe für solche ältere Art, äußerte sich jedoch darin, daß gar viele Künstler, zumal unter den jüngeren, Raphaels [27]) nie unterbrochenes Fortschreiten in der Kunst abläugneten, die Gemälde von der sogenannten zweyten Manier dieses Meisters, z. B. die Grablegung, die Disputa u. a. den später- [18] verfertigten vorziehen wollten. Unter seinen Arbeiten im Vatikan wurde daher die genannte Disputa am häufigsten von Studirenden nachgezeichnet, auch genossen die Werke des da Vinci [28]) größere Verehrung, als zuvor; besonders der junge lehrende Christus unter den Pharisäern, zu jener Zeit noch in der Gallerie des Prinzen Borgheſe Aldobrandini befindlich. Deßgleichen wuchs die Gunst für die Arbeiten des Garofalo [29]); hingegen gerieth die Achtung für Carraccische [30]) Werke ins Abnehmen, Guido

Reni [31]) verlor ebenfalls ſein lange behauptetes Anſehen immer mehr.

Um in unſern Betrachtungen auch die Landſchaftmalerey gehörig zu berückſichtigen, ſey bezüglich auf dieſelbe hier angemerkt, daß, nach Hackerts [32]) lockendem Beyſpiel, ſich die Künſtler dieſes Fachs beynahe insgeſammt befliſſen, Anſichten der Natur zu malen und zu zeichnen, wodurch die freye poetiſche Erfin- [19] dung ſehr vernachläſſigt wurde, und wenn ſelten etwa noch landſchaftliche Gemälde entſtanden, welche nicht Proſpecte ſeyn ſollten, ſo war doch immer irgend eine Gegend dem Werke zum Grunde gelegt, und nur die vorderſten Partien, Gebäude und dergleichen, hatten eine andere Geſtalt nach dem Geſchmack des Künſtlers erhalten.

So ungefähr war es zu Rom mit den Geſchmacks-Neigungen der Künſtler und Kunſtliebhaber, vornehmlich derer von deutſcher Zunge, bis um das Jahr 1790 beſchaffen. In Deutſchland ſchien damals noch keine ſehr merkliche Abweichung vom oben erwähnten vorgegangen zu ſeyn, nur hatte man ſeit mehreren Jahren ſchon angefangen ſich mit dem Unannehmlichen der alten Meiſter, Schöns [33]), Altdorfers [34]), und anderer, allmählig auszuſöhnen. Dürern [35]) wurden ſeine Härten verziehen, Holbeins [36]) Anſehen ſtieg unge- [20] fähr in ähnlichem Verhältniß, auch Lucas Kranach [37]) erwarb Gönner und Freunde.

Um dieſe Zeit unternahm der Maler Büri [38]), von Rom aus, eine Reiſe nach Venedig und durch die Lombardie über Florenz wieder zurück. Er hatte zu Venedig und Mantua die Werke des Bellini und des Mantegna fleißig aufgeſucht, betrachtet, auch einige derſelben nachgezeichnet, ein gleiches geſchah von ihm zu Florenz mit Gemälden des da Fieſole und anderer alten Meiſter. Bey ſeiner Wiederkunft nach Rom gedachte er gegen Kunſtverwandte der geſchauten Dinge mit großem Lob und beglaubigte ſolches durch die gefertigten Zeichnungen.

Dieſes bloß zufällige Ereigniß hat, nach unſerm Dafürhalten, vielen Einfluß auf den Gang des Geſchmacks gehabt; denn von derſelben Zeit an ſprach ſich die Vorliebe für alte Meiſter, zumal für die der florentiniſchen [21] Schule, immer

entſchiedener aus. Die vorerwähnten Freſkogemälde des da Fieſole im Vatikan, wie auch die des Maſaccio in der Kirche St. Clemente erhielten claſſiſches Anſehen, das heißt: ſie wurden nicht nur als ehrenwerthe Denkmale der emporſtrebenden Kunſt betrachtet, ſondern von den Künſtlern nun als muſterhaft ſtudirt und nachgezeichnet. Ferner wählte man, in der Abſicht ſich näher an Kunſt und Geiſt der ältern Schulen und Meiſter anzuſchließen, für neu zu erzeugende Werke die Gegenſtände ſchon häufiger aus der Bibel.

Einer der vorzüglichſten der auf dieſem Wege ſich Bemühenden war Wächter aus Stuttgard, welcher mit lieblichen Gemälden heiliger Familien, wobey ihm Garofalo ſchien zum Muſter gedient zu haben, mit einem Hiob u. a. m. großes Lob bey Gleichgeſinnten erwarb.

[22] Eben damals befand ſich auch Fernow[39]) in Rom und hielt während den Winterabenden 1796 Vorleſungen, in denen Kant's Philoſophie, oder eigentlich deſſen philoſophiſche Maximen, auf die Kunſt angewendet wurden. Theils Neugierde, theils Hoffnung, und der an ſich keineswegs tadelhafte Wunſch über große Schwierigkeiten mit leichter Mühe wegzukommen, verſchafften anfänglich dieſen Vorleſungen zahlreichen Beſuch; da aber der Docent dem immer überhand nehmenden Chriſtlichen und Sentimentalen in den Darſtellungen widerſprach, auf die Ideale des Griechiſchen Alterthums als einzig würdige und erſprießliche Muſter für Künſtler hinweiſend, auch ſein Freund Carſtens[40]) praktiſch dieſelben Geſinnungen bekannte, ſo mußte dieſer von Widerſachern vielen Verdruß erfahren, und Fernows Lehre fand keinen Eingang. Im Gegentheil pflanzte ſich die Neigung zum Geſchmack der ältern Meiſter vor Raphael, immer wachſend fort und erhielt durch die vom [23] Calmücken Feodor[41]) in Umriſſen nach Lorenzo Ghiberti radirte bronzene Thüre am Battiſterium zu Florenz neue Nahrung.

Die fernern Ereigniſſe nunmehr betrachtend, halten wir uns für hinlänglich überzeugt, daß ein litterariſches Produkt, welches wenig ſpäter, nämlich 1797 erſchienen, den Hang, die Vorliebe für alte Meiſter und ihre Werke, wo nicht voll-

ständig entwickelt, doch der Entwickelung um vieles näher entgegen geführt habe. Wir zielen hiermit auf Wackenröders[42]) von Ludwig Tieck[43]) herausgegebene Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Diese Schrift „vornehmlich angehenden Künstlern gewidmet, und Knaben, welche die Kunst zu lernen gedenken" wurde in Deutschland wohl aufgenommen, viel gelesen und kam bald nach Rom, wo sie ohne Zweifel den größten Eindruck gemacht hat. Der Verfasser[44]) forderte mit eindringlicher Beredsamkeit zu wär- [24] merer Verehrung der ältern Meister auf, stellte ihre Weise als die beste dar, ihre Werke als sey in denselben der Kunst höchstes Ziel erreicht. Kritik[45]) wird als eine Gottlosigkeit angesehen, und die Regeln[46]) als leere Tändeley; Kunst[47]) meint er, lerne sich nicht, und werde nicht gelehrt, er hält die Wirkung[48]) derselben auf die Religion, der Religion auf sie, für völlig entschieden, und verlangt daher vom Künstler andächtige Begeisterung und religiöse Gefühle, als wären sie unerläßliche Bedingungen des Kunstvermögens. Und weil nun die alten Meister[49]) durchgängig diese Gemüthseigenschaften sollen besessen haben, so werden sie deßwegen als den neuern durchaus überlegen betrachtet.

Da der Name des Verfassers auf dem Titel nicht genannt war, so wollten viele das Werk Goethen zuschreiben und folgten desto getroster den darin vorgetragenen und ihren [25] eigenen ungefähr gleichartigen, schon vorher gehegten Meynungen.

Es fügte sich ferner daß, als nach den bekannten unruhigen Ereignissen, Rom, im Jahre 1798, von den Franzosen besetzt wurde, viele Künstler, um Beschwerlichkeiten und Störungen auszuweichen, sich von dort wegbegaben und, durch die Umstände genöthigt, Florenz zu ihrem Aufenthalt wählten, wo sie Gelegenheit fanden mit den ältern und ältesten Meistern dieser berühmten Kunstschule besser bekannt zu werden als in Rom hätte geschehen können. Giotto[50]), die Gaddi[51]), Orgagna[52]), selbst andere von geringerm Namen und Verdienst, wie Buffalmacco[53]), kamen dadurch, vielleicht in übertriebenem Maße, zu Ehren und manches ihrer noch übrigen, lange nicht mehr beachteten Werke wurde jetzt zum Studium und Muster von

Künſtlern erkohren, welche kurz vorher noch den Coloß des Phidias vor Augen gehabt.

[26] Im Jahre 1798 ließ Tieck, welcher die Herzensergießungen nach Wackenröders Tode herausgegeben, auch ſelbſt einigen Theil daran gehabt hatte, einen, in gleichem Geiſt geſchriebenen Roman, in zwey Bänden, Sternbalds Wanderungen betitelt folgen. Dieſer Sternbald iſt ein junger Maler, Albrecht Dürers Schüler, zieht auf die Wanderſchaft, kömmt in den Niederlanden zum Lucas von Leiden [54]), begegnet dem liebekranken Quintin Meſſis [55]), verzichtet auf deſſen Braut, welche der Vater ihm, dem Sternbald geben wollte, geht ſodann nach Italien, buhlt gelegentlich, und findet endlich unverhofft zu Rom, die von Kindesbeinen an geliebte Unbekannte. Das Romantiſche, ſowohl der Charaktere als der Begebenheiten und deren Verknüpfung, mag löblich ſeyn, wir ſind nicht berufen das Werk von dieſer Seite zu beurtheilen; dem auf Kunſt ſich beziehenden Theile jedoch fehlt es, wir dürfen kühnlich ſagen am Nothwendigſten, an natürlichem Sinn für Kunſt, de- [27] ren Studium denn auch wohl nie des Verfaſſers ernſtliches Geſchäft geweſen.

Tieck iſt überdem für ſeinen Zweck nicht ſo begeiſtert wie Wackenröder und daher hat Sternbald, obſchon viel geleſen und bis auf dieſen Tag nicht gänzlich aus der Mode, niemals einen ſehr bedeutenden Einfluß auf Geſchmack und Meynungen in der Kunſt ausgeübt, allein er war jener bereits mächtig gewordenen und geltenden Neigung für ältere Meiſter, für myſtiſch-religiöſe Gegenſtände und Allegorieen in ſofern günſtig, als er ſich an dieſelbe anſchloß, und, ſo wie andere Schriften von ähnlicher Tendenz, beytrug ihr auch außer dem Kreiſe der Künſtler und Kunſtfreunde mehr Ausbreitung zu verſchaffen.

Zu ſolcher Art Schriften zählen wir vornehmlich auch die ebenfalls von Tieck im Jahr 1799 herausgegebenen Phantaſieen über die Kunſt, welche noch ein paar Aufſätze von [28] Wackenröder enthalten [56]). Mißtönend nimmt ſich dazwiſchen eine einzelne kleine obgleich an ſich recht gute Abhandlung aus, Watteaus Bilder [57]) betitelt, worin die Kunſt dieſes galanten Malers lüſterner Grazie und muthwilliger

Schäferſpiele, dieſes keineswegs einfachen, oder alterthümlichen, oder fromm empfindenden, gelobt und vertheidigt wird.

Sogar Aug. Wilh. Schlegel[58]) war zu dieſer Zeit dem alterthümelnden chriſtkatholiſchen Kunſtgeſchmack zugethan; verſchiedene ſeiner kleinen Gedichte, ſämmtlich zwiſchen 1798 und 1803 entſtanden, ſind zum Theil gutartige Früchte deſſelben. Am meiſten Umfang, vielleicht auch poetiſches Verdienſt, hat eines, Bund der Kirche mit den Künſten[59]) genannt, und iſt nach unſerer Anſicht beſonders merkwürdig, weil es als ein allgemeines Bekenntniß des damaligen Zuſtandes dieſer neuen Lehre und Glaubens in den Künſten darf angeſehen werden.

---

[29] Sey hier unſerer Erzählung ein Ruhepunct geſtattet um erforderliche Rückblicke zu thun und Betrachtungen anzuſtellen.

Der Leſer hat geſehen wie anfangs Künſtler und Kunſtfreunde, redlich meinend, alte Meiſter und ihre Werke billig werthgeſchätzt; dann, beſtochen durch das Naive derſelben, dieſe Werthſchätzung etwas übertrieben. Als nun hierauf ſich im Praktiſchen der Kunſt eine ſentimentale Stimmung äußerte, die es unternahm religiöſe Gegenſtände darzuſtellen, auf welche die Einfalt, der fromme Sinn und Innigkeit einiger jener alten Meiſter anwendbar ſchien, ſo war ſolches, verbunden mit äußern zufälligen Ereigniſſen, die größte Lockung jene Werke der ältern Zeit und Schule in weiterm Umfang zu ſtudiren, ja ſogar deren Nachahmung zu verſuchen; weil aber das anziehend Einfache, die rührende Unſchuld in den alten Gemälden nicht abſichtlicher Kunſt und beſondern Zwecken vielmehr der Geſin- [30] nung der Meiſter und der Zeit, worin ſie lebten angehört, ſo konnte die Nachahmung nicht gelingen.

Daß Gelehrte ſodann und Dichter die Natur der Kunſt, ihr wahres Weſen und Streben nicht beſſer faſſend, mit den Malern in gleichem Irrthum, zu gleicher Vorliebe für das Alte ſich verbündet, Sache der Religion mit der Sache der Malerey gemiſcht und in Folge dieſes Vermiſchens jene alten,

in Haupterforderniſſen mangelhaften Werke, als die beſten, einzigen Muſter für ächte Geſchmacksbildung empfohlen, war ohne Zweifel noch ſchädlicher: denn dadurch verſtärkte ſich die Faction, es geſtaltete ſich die neue Lehre, ſchwärmeriſch wurden die Gemüther entzündet, die bewährteſten Kunſtregeln vernachläſſigt, und ſo der Eifer, durch gründliche Studien zur Meiſterſchaft und klar bewußtem Wirken zu gelangen, immer mehr verkühlet.

[31] Dem großen Publikum in Deutſchland hat dieſe von Künſtlern und Schriftſtellern gemeinſchaftlich ausgedachte Geſchmackslehre nie recht anmuthen wollen; altitaliäniſche Maler und Gemälde waren ihm fremde Dinge und ſelbſt unſere kunſtbefliſſenen Altvordern, außer etwa Dürer und Holbein, zu wenig bekannt. Die ſchon erwähnte Mengerey von bildender Kunſt, Poeſie und Religion, obgleich Geneigtheit für Katholicismus ankündigend, machte ſich den Katholiken doch verdächtig, und mußte den Proteſtanten unerfreulich ſeyn.

Inzwiſchen war der Anſtoß gegeben, der Hang zum Alterthümlichen in dem Volke wach geworden, der nunmehr unter patriotiſch-nationaler Form hervortrat. Groß ja übertrieben wurden die Aeußerlichkeiten einer beſſer geglaubten Vorzeit werthgeſchätzt, man wollte recht mit Gewalt zur alten Deutſchheit zurückkehren. Daher die Sprachreiniger, die Luſt an Ritterromanen [32] und Schauſpielen, Turnieren, Aufzügen; daher in Gartenanlagen erbaute Ruinen, Ritterburgen, Scheincapellen, Einſiedeleyen, ſammt dem ganzen gothiſchen Spitzen und Schnörkelweſen, welches bis in die Wohnungen, auf das Hausgeräth und ſelbſt die Kleidung ſich erſtreckte. Manches an dieſem Treiben, oder vielmehr Uebertreiben, iſt freylich bloß leeres Spiel geweſen und geblieben, woran Geſchmack und Vernunft viel auszuſetzen haben; der Geiſt davon aber war nicht ohne Gehalt und ſonder Zweifel eben derſelbe, der in den letztverfloſſenen Jahren die Wunder gewirkt deren wir uns alle freuen.

Wir können nun die geſchichtliche Darſtellung wieder fortſetzen.

Im Jahr 1803 trat Friedrich Schlegel, in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift Europa genannt, zuerst als schriftlicher Leh- [33] rer des neuen alterthümelnden, catholisch-christelnden Kunstgeschmacks auf, streitend gegen die bisher gehegten Meynungen[60]) über ächte Kunst und die Art sie zu fördern. Religion, Mystik, christliche Gegenstände, oder wie es heißt Sinnbilder, werden für Malerey und deren künftiges Gedeihen als unerläßliche Erfordernisse ausgegeben[61]). Der ältern Schule, das will sagen Meistern und Werken aus der Zeit vor Raphael, wird über alle spätern der Vorzug eingeräumt; Tizian, Correggio, Julio Romano, del Sarto ꝛc., die letzten Maler genannt[62]). Mystisch-allegorischen Beziehungen legt Herr Schlegel große Wichtigkeit bey, glaubt dergleichen in Correggio's berühmtesten Werken[63]) entdeckt zu haben, und ist geneigt solche bey Auseinandersetzung des Kunstcharakters dieses großen Meisters[64]), nächst der musikalischen Eigenschaft desselben, für das ihn am meisten auszeichnende Verdienst zu achten.

[34] Die alte deutsche Kunst[65]) erhält überschwengliche Lobsprüche, so, daß kühlere Kunstrichter nicht wohl einstimmen könnten, wie aufrichtig vaterländisch auch sonst ihre Gesinnungen seyn möchten.

Ein, selbst von anders Gesinnten nicht abzuleugnendes Verdienst hat sich übrigens Herr Schlegel erworben, daß er eben damals durch seine Anregung die Aufmerksamkeit der Forscher zuerst auf die alt Niederrheinische Malerschule[66]) und die in Cölln befindlichen Werke derselben hingelenkt.

Diese Europa nun hat, seit sie erschienen bis jetzt, ein gewissermaßen gesetzgebendes Ansehen bey den Theilnehmern des von ihr begünstigten Kunstgeschmacks behauptet, und es ist kein Wunder: denn unstreitig ist in dem was Herr Schlegel vorträgt, verglichen mit andern dieselbe Sache beziehenden Schriften, noch am meisten Bestimmtes, Klares und vornehmlich Folgerechtes anzutreffen.

[35] Nur wenig Zeit verstrich, als man schon bemerken konnte, die neu aufgestellte Lehre habe bey Künstlern und Dilettanten große Gunst gewonnen. Dresden war der Haupt-

ort wo dieſe Geſinnungen und Ueberzeugungen ſich practiſch entfalteten: denn ohngefähr um dieſe Zeit verfertigte daſelbſt ein junger hoffnungsvoller Maler Runge[67]) genannt, aus Pommern gebürtig, ſeine, die vier Tageszeiten bedeutenden, ſpäter dem Publikum durch Kupferſtiche bekannt gewordenen Federentwürfe; Darſtellungen einer neuen wunderſamen Art; ihrem äußern Anſehn nach dem Fach der ſogenannten Groteſken verwandt, hinſichtlich auf den Sinn aber wahre Hieroglyphen.

Die Hauptbilder beſtehen aus weiblichen Figuren, umgeben von kleinen Genien, Blumengeranke und drgl. In den Einfaſſungen, oder Rahmen, welche die Bedeutung der Hauptbilder verſtärken ſollen, hat ſich der Künſtler befliſſen, mancherley allegoriſche Zeich- [36] nungen anzubringen, Glorien und Kreuze, Roſen und Nägel, Kelche, Dornen, u. ſ. w. alles in einer äußerſt weiten, verwickelten Beziehung, mehr als bisher üblich geweſen. Die Allegorie der Blumen und Pflanzen iſt ihm eigenthümlich und man kann ſagen, er habe alles dahin gehörende ſehr geiſtreich gezeichnet, oft auch in geiſtreicher Beziehung angewandt. Ueberall äußert ſich des Künſtlers ſchönes, herzliches Talent, welches herben Sinn zu mildern, traurige und unfreundliche Bilder mit Anmuth zu ſchmücken unternimmt, und es iſt keine Frage daß Runge, lebend im ſechszehnten Jahrhundert, gebildet unter Correggio's Leitung, einer der würdigſten Schüler dieſes großen Meiſters hätte werden müſſen.

Kurz nach Runge glückte es einem andern, gleichfalls aus Pommern gebürtigen und in Dresden wohnenden Künſtler genannt Friedrich[68]), ehrenvoll bekannt zu werden: vermittelſt bewundernswürdig ſauber getuſchten [37] Landſchaften, in denen er, theils durch die Landſchaft ſelbſt, theils durch die Staffage myſtiſch religioſe Begriffe anzudeuten ſuchte. Auf dieſem Wege wird, wie auch gedachtem Runge in ſeiner Art begegnet iſt, eben um der Bedeutung willen, manches Ungewöhnliche, ja das Unſchöne ſelbſt gefordert. Darum hat auch Friedrich, von Perſonen welche die bezielten Allegorieen entweder nicht faßten, oder nicht billigten, viel Widerſpruch erfahren, alle

aber mußten zugeben daß er den Charakter mancher Gegenstände, z. B. verschiedene Baumarten, alt verfallene Gebäude und dergleichen mit redlichstem Fleiß und Treue darzustellen wisse.

Auch die Maler Hartmann[69]) und von Kügelchen[70]), jetzt beyde Professoren an der Dresdner Kunstakademie, haben sich den neuen Geschmackslehren günstig bewiesen, indem sie in verschiedenen ihrer Werke mystische Beziehungen und anderes dahin Deutendes ange- [38] bracht; doch ist solches nur gelegentlich und nicht in dem Maaße ausdauernd geschehen, daß man sie als entschiedene Anhänger und Parthiehäupter betrachten konnte.

Zwey Brüder Riepenhausen[71]), Söhne eines wackern Kupferstechers zu Göttingen, junge Männer von schönem Talent, versuchten anfänglich jenes berühmte Gemälde Polygnots, die Eroberung Trojas vorstellend, nach Anleitung des Pausanias durch Entwürfe zu versinnlichen; nachher aber wendeten sie sich zu biblischen und frommen Gegenständen, Madonnen und Legenden der Heiligen. Von letzterer Art erschien, im Jahre 1806, das Leben der Dulderin Genoveva, auf sechzehn Kupfertafeln, nach Tiecks poetischer Bearbeitung. Die Künstler gingen hierauf nach Rom und haben, daselbst seither studirend und arbeitend, zur Aufrechthaltung und Verbreitung des neualterthümelnden Kunstgeschmacks nach Vermögen beygetragen. Sie begannen eine [39] Geschichte der neuern Kunst in Bildern, d. h. skizzirte Abbildungen verschiedener Gemälde des Cimabue[72]), Giotto[73]) und anderer alten Florentiner. Die Fortsetzung dieses Werks ist uns nicht zu Gesichte gekommen, so wenig als das angekündigte Leben Carl des Großen, in cyklischer Darstellung.

Wenn wir nunmehr die bisher betrachtete Geschmacksrichtung weiter verfolgen und bemerken was sich, von den Jahren 1806 oder 1808 an, damit zugetragen, so ist wahrzunehmen, wie sich durch ganz Deutschland, unter den höheren und niederen Classen, die Vorliebe für alles alt-nationale, oder als solches angesehene erhielt, sich erweiterte, ja, während der Epoche feindlichen Drucks und Kränkungen, nur desto höher stieg.

Von den Künſten folgte vornehmlich die Architektur ſolcher Richtung, nie wurden die alten ſogenannt Gothiſchen Gebäude ämſiger ſtudirt, geprieſen, das wahrhaft Lobenswerthe an ihnen ſo [40] gutmüthig überſchätzt; man könnte dieſe Zeit füglich die Epoche ihrer Verherrlichung nennen.

Gleichem Zuge folgend, wendeten ſich nun auch unter den Malern mehrere von religioſen Gegenſtänden zu ſolchen, die irgend einigen Bezug auf vaterländiſche Geſchichte, oder Dichtung hatten, und älteres deutſches Coſtume zuließen. So hat man verſchiedene Thaten D. M. Luthers[74]) dargeſtellt geſehen, andere haben ſich bemüht Scenen aus Schillers Wallenſtein[75]) zu bearbeiten. Ein junger Künſtler Pforr[76]) aus Frankfurt a. M. verfertigte eine zahlreiche Folge von Zeichnungen nach Goethes Götz von Berlichingen; auch deſſelben Dichters Erlkönig iſt von vielen, ſowohl Geſchichts- als Landſchaftsmalern[77]) zum Gegenſtand erwählt worden. Am allermeiſten muß jedoch Fauſt angezogen haben: denn wir könnten ein langes Regiſter von Kunſtwerken liefern die aus demſelben geſchöpft worden. Unter die beſten und hier anzuführ- [41] ren würdigſten, gehören drey Scenen, Fauſt mit Gretchen darſtellend; zwey ausführlich gezeichnet, die dritte größer in Oel gemalt, von Näcke[78]) aus Dresden. Ebendaſelbſt hat ein anderer Künſtler Retſch[79]) eine über das ganze Gedicht ſich erſtreckende Folge von ſechs und zwanzig Blättern eigenhändig radirter Umriſſe zu Stande gebracht. Viele Stücke aus dieſer Folge, ſind als geiſtreiche Compoſitionen zu loben, alle empfehlen ſich durch angemeſſenen Ausdruck und Charakter der Figuren. Doch das Bedeutendſte in ſolcher Art von Darſtellungen hat vor ganz kurzer Zeit Cornelius[80]) geliefert, ein niederrheiniſcher Maler, von ungemeinen Anlagen, der, ſeit einigen Jahren in Rom ſich aufhaltend, unter den Bekennern des neu-alterthümlichen Geſchmacks als einer der Häuptlinge angeſehen wird. Von ſeinen erwähnten Darſtellungen aus Fauſt, welche als Folge ebenfalls das ganze Gedicht umfaſſen ſollen, wird ehſtens eine Abtheilung, von Ruſchewey*) zierlich [42] radirt, im Publikum erſcheinen; ſie enthalten reichere Compoſitionen als Retſch's Blätter und

der Künſtler ſcheint darin Dürern ſich zum Vorbild genommen zu haben. Ungefähr in gleichem Geſchmack hat Cornelius auch verſchiedene Zeichnungen nach dem Liede der Nibelungen ausgeführt.

Die frühere religiöſe Richtung des neuen Kunſtgeſchmacks verfolgte hingegen Overbeck[81]), ein mit eben ſo ſchönen Naturgaben als Cornelius ausgerüſteter, auch in Rom lebender junger Künſtler, aus Lübeck gebürtig. Dieſer, am liebſten Gegenſtände aus der Bibel wählend, hält ſich zur Art der alten italiäniſchen Meiſter, weiß ſeinen Figuren, zumal den weiblichen, viel Anmuthiges, viel Zartes mitzutheilen und macht zuweilen von Motiven, die man für ſchätzenswerth naiv erklären muß, löblichen Gebrauch. Derſelben Weiſe, jedoch mit vorwaltender Neigung zu myſtiſchen Allegorien, befleißt ſich auch zu Rom [43] der junge Maler Schadow, Sohn des berühmten Berliner Bildhauers.

In Geſinnungen und Anſichten von der Kunſt ſchloß ferner den genannten wackern Männern ſich noch ein junger Schweizer Maler Ludwig Vogel[82]) an, welcher, vor wenigen Jahren, durch ein nur erſt untermaltes Bild, zu Rom die Bewunderung der Kunſtgenoſſen auf ſich gezogen. Gegenwärtig lebt er wieder in ſeinem Vaterlande. Beſagtes Gemälde ſtellt die triumphirende Heimkehr der Schweizer, nach der Anno 1315 gelieferten Schlacht am Morgarten, dar, und wohl verdiente die reiche poetiſche Erfindung, der belebte Ausdruck, das eigenthümliche Nationale in Geſtalt und Geſichtszügen der Figuren, ſo großes Lob als dem Werk zu Theil geworden, an welchem die ausnehmende Reinlichkeit, der, ſelbſt geringfügiges Detail nicht verſchmähende Fleiß, bereits in der erſten Anlage Breughels Zeit und Kunſt in Erinnerung brachte.

[44] Schriften die den Geſchmack von dem wir hier handeln begünſtigen, Einfluß erlangt, oder zur weitern Ausbildung deſſelben weſentlich beygetragen, ſind ſeit der Europa keine erſchienen: die 1808 zu Dresden herausgekommene Zeitſchrift Apollo[83]) enthält zwar Aufſätze von Männern, welche dahin einſchlagende Geſinnungen hegen;

allein das Werk fand zu wenig Theilnahme als daß es hätte fortdauern und wirken können.

Alle deutsche Länder wurden im Laufe der letzt verflossenen Jahre zu sehr von Krieges-Unruhen bewegt, als daß überhaupt ausübende Kunst hätte gedeihen können; das Wenige was, in der bestimmten Beziehung die wir in's Auge gefaßt, zu Dresden und von Deutschen zu Rom geschehen, haben wir berichtet. Was in Prag und Wien etwa ähnliches unternommen und ausgeführt worden seyn mag, ist uns unbekannt. Eben so wenig kennen wir München von dieser Seite; einer Sage zu- [45] folge soll jedoch die Neigung zum religiösen und deutsch-alterthümelnden daselbst vornehmlich unter den jungen studirenden Künstlern Eingang gefunden haben, worüber Unliebe zwischen ihnen und den hellenisch gesinnten Meistern entstanden.

Haben wir aus dem bisher Vorgetragenen ersehen wie der von uns betrachtete Kunstgeschmack entstanden, wie derselbe durch Vereinigung der Künstler und Literatoren mehr empor gekommen, endlich unter dem Einfluß äußerer Ereignisse die jetzt bestehende Gestalt angenommen; so bleibt nochmals zu überschauen in welchem Maaß diese Neigungen und neuen Lehren, theils auf die Kunst in ihren Erzeugnissen, theils auf Werthschätzung und Sinn für dieselbe gewirkt.

Zuerst soll man billig das redliche Bestreben, den Ernst, Fleiß und die Ausdauer lobend anerkennen, womit mehrere der, das christlich- [46] mystische, oder auch das vaterländische bezielenden Künstler ihrem Zweck großmüthig nachgerungen. Wie viel Zeit und tiefes Nachdenken muß nicht Runge auf die vorerwähnten allegorischen Blätter, die Tageszeiten vorstellend, verwendet haben! Sie sind ein wahres Labyrinth dunkler Beziehungen, dem Beschauer, durch das fast unergründliche des Sinnes, gleichsam Schwindel erregend, und dennoch hatte der Künstler bei seiner Arbeit weder Aussicht auf Gewinn, noch irgend einen andern Zweck als reine Liebe zur Sache. Wie wenig ist nicht der wackere Friedrich ermuntert worden; aber er wendete sich dennoch nicht von seinen mystisch-allegorischen Landschaften, weil ihm der ein-

geſchlagene Weg als der rechte, zum wahren Ziel der Kunſt leitende vorkömmt, und eben dieſes iſt auch mit Overbeck ſowohl als mit Cornelius der Fall, welche zuverläſſig alle beyde hinreichende Geſchicklichkeit beſäßen, Werke heiterern Sinnes, angenehm in die Augen fallend, vermuthlich auch vom [47] bezahlenden Publikum noch beſſer aufgenommen, zu verfertigen; allein ſie wollen lieber ihrer einmal gefaßten Ueberzeugung folgen, und vermeinen, jener in Darſtellung bibliſcher Gegenſtände nach der alt-italiäniſchen Weiſe, dieſer durch romantiſche Bilder mit altdeutſchem Coſtume und Widerſchein von Albrecht Dürers Art, die Blume der Kunſt zu brechen. Noch anderer eben ſo redliches, eben ſo unverdroſſenes Beſtreben könnten wir wofern es nöthig wäre namentlich anführen.

Ferner verdient angemerkt und gerühmt zu werden, wie ein großer Theil, ja die meiſten ſich zu dieſem Geſchmack bekennenden Künſtler ungemeine Sorgfalt auf reinliche, zarte Behandlung ihrer Werke verwenden. Overbeck, Cornelius u. a. ſind in ſolchem Betracht muſterhaft zu nennen. Dieſes möchte indeſſen wohl der beſte Gewinn ſeyn welcher aus Nachahmung der, in mancherley Hinſicht mangelhaften Kunſt der alten Maler ſich er- [48] geben. Denn, wie man es auch anſtellen mag, ein freywilliges, vorſetzliches Verzichtleiſten auf alle Vortheile der ausgebildeten Kunſt, läßt ſich nicht vertheidigen, noch weniger gut heißen. Selbſt mit den künſtlichſten Wendungen werden die Jünger des Kloſterbruders und der Europa den geſunden Sinn doch niemals überreden, daß ein Gemälde darum erbaulicher, oder vaterländiſcher ſey, wenn es kunſtlos angeordnet iſt, wenn Licht und Schatten, Haltung und maleriſche Wirkung unbeachtet gelaſſen, die Figuren wunderlich coſtumirt ſind; wenn das Colorit des Fleiſches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf erforderliche Weiſe gebrochen ſind, und das Ganze eben deßwegen flach und unfreundlich ausfällt. Das iſt denn auch die unbezweifelte Urſache, warum Zeichnungen dieſer Art immer noch mehr Beyfall finden und gefunden haben, als Gemälde, weil dort das Mangelhafte weniger zur Erſcheinung

kommt, oder beſſer geſagt, weil an ſolchen Gemälden mehr [49] rere der weſentlich nothwendigen Kunſteigenſchaften vermißt werden.

Erinnerungswerth iſt es hiebey, ja warnend, daß Künſtler welche dem Schein alterthümlicher Einfalt nachjagen, ſo häufig zu den Manieriſten ſich verirren; nicht ſelten begegneten wir auf eben demſelben Blatte dem Giotto und zugleich auch dem Bronzino, oder Salviati, auch haben wir den Albrecht Dürer zuweilen in Geſellſchaft von Golzius [84]) und Spranger [85]) gefunden.

Obgenannter Friedrich zu Dresden iſt bisher noch immer der einzige geblieben, welcher in landſchaftliche Gemälde und Zeichnungen myſtiſch-religiöſe Bedeutung zu legen verſuchte. Er unterſcheidet ſich übrigens von denen ſo ähnliches mit Figuren beabſichtigen darin, daß er nicht alte Meiſter, ſondern unmittelbar die Natur nachzuahmen befliſſen iſt. Seine Erfindungen haben durchgängig das ehrenwerthe [50] Verdienſt, daß ſie gedacht ſind; weil aber düſtere Religionsallegorien anmuthiger und ſchöner Darſtellung meiſtens nicht zuſagen, er überdem die Kunſt der Beleuchtung entweder nicht kennt, oder verſchmäht, wie er denn auch bey Anwendung der Farben deren Milderung und Uebereinſtimmung nicht beachtet, ſo befriedigen ſeine ſaubern Biſterzeichnungen das Auge beſſer als die Gemälde und Friedrich befindet ſich wegen Vernachläſſigung der Kunſtregeln, mit allen ſeinen Geſchmacksgenoſſen welchem Fach ſie auch zugehören, in gleichem Nachtheil. Das Kunſtwerk ſoll zwar den Geiſt des Beſchauers unterhalten, deſſen Gemüth anſprechen, aber eben darum weil es geſchauet werden muß, verlangt das Auge zugleich wohlthuende Befriedigung, und was hindert den Künſtler wahres Colorit, gefällige Beleuchtung und Formen der ſchönen Natur bedeutend zu gebrauchen? Eben in geſchickter Vereinigung des geiſtig Bedeutenden [51] und des ſinnlich Rührenden feyert die ächte Kunſt ihren Triumph.

Hinſichtlich auf die Bildhauerey, dürfen wir nicht zu erwähnen vergeſſen, daß dieſelbe unter alle dem erzählten Treiben von jedem Einfluß der ungünſtige Folgen für ſie

hätte haben können verſchont blieb, und daß ſie nicht von dem Wege abwich den ſie ſeit Mengs und Winkelmann eingeſchlagen. Ihre Muſter blieben daher, und ſind immer noch die griechiſchen Denkmale; auch nicht ein einziger ernſtlicher Verſuch iſt, ſoviel wir wiſſen, gemacht worden alt Deutſche oder Italiäniſche Meiſter im Plaſtiſchen nachzuahmen, zu andächteln, und allegoriſch mit dem guten und böſen Princip zu ſpielen.

Wenden wir uns nun endlich zur Architektur, den in derſelben herrſchenden gothiſchen, oder nach der beliebten Benennung altdeutſchen Geſchmack bedenkend; ſo konnte es [52] mit dieſer Art von Nachahmung doch eben auch nicht weit gedeihen, beſonders da jenes Handwerk völlig erloſchen war, das ihr hätte zur Hülfe kommen müſſen. Und ſo giebt es artiſtiſche ſowohl als techniſche Urſachen, ethiſche und mechaniſche, warum es durchaus unmöglich iſt ſich ganz in den Geiſt vergangener Zeiten zu verſetzen, denſelben ihr Eigenthümliches abzuborgen. Gehe man alle Zeiten durch, beachte man alle je geſchehenen Verſuche ſich in den Künſten Früheres oder Auswärtiges anzueignen und man wird bald überzeugt ſeyn, daß es nie wahrhaftig gelang. Will man Beyſpiele hierfür, ſo verweiſen wir auf ein benachbartes cultivirtes Volk, dem es eben ſo wenig gelingen mochte, vor etwa funfzig Jahren, in Bildern und Gebäuden den eigenthümlichen Geſchmack der Chineſen nachzuahmen, als ihm unlängſt die Nachahmung des Aegyptiſchen, Griechiſchen und Römiſchen gerieth, und als nun in Deutſchland die Nachahmung alter Deutſchheit gelingen kann.

[53] Da ſich überdieß von den Künſten nur etwa die äußere Form und allgemeine Regeln fortpflanzen, herübernehmen laſſen; ſo folgt, daß je vollkommener dieſe ſind, deſto ergiebiger, nützlicher auch das Studium derſelben, und deſto glücklicher die Nachahmung der mit ſolcher Freyheit ſtudirten Kunſtwerke ſeyn wird. Wobey noch zu bemerken ſteht, daß die Schwierigkeiten der Nachahmung wegen mehr oder minder Vortrefflichkeit der nachzuahmenden Muſterbilder, weder geringer noch größer werden. Hieraus geht nun hervor daß

es in Bezug auf die Kunſt am ſicherſten und vernünftigſten iſt, ſich ausſchließlich mit dem Studium der alten Griechiſchen Kunſt, und was in neuerer Zeit ſich an dieſelbe anſchloß, zu befaſſen; hingegen immer gefährlich und vom rechten Weg ableitend andere Muſter zu ſuchen. Wird uns aber im Widerſpruch das Anziehend-Unſchuldige, Rechtliche, Einfache der alt italiäniſchen und deutſchen Maler vor allen andern früherer und ſpäterer Zeiten als [54] höchſt gemüthlich und allein aus der chriſtlichen Religion ſich entfaltend, geprieſen, ſo läugnen wir das Einwirken religioſer Stimmung einiger älterer Meiſter auf ihre Werke keineswegs; doch um jedem Mißverſtändniß vorzubeugen, bemerken wir Folgendes: Das Wort Gemüth wird im rechten Sinne alsdann gebraucht, wenn mehrere ſchätzenswerthe Eigenſchaften des Menſchen vereinigt zur Erſcheinung kommen, und, indem ſie ihren Werth offenbaren, zugleich einen angenehmen, lieblichen Eindruck auf uns bewirken. In dieſem Sinne ſchreiben wir einem Künſtler, einem Kunſtwerk Gemüth zu. Nun iſt keine Frage daß, wenn Ergebenheit in den göttlichen Willen, Duldung eigener Leiden, Theilnahme an fremden, ſich in Geſichtsbildung, Geberden und Handlungen offenbart, alsdann die Frömmigkeit eines ſolchen Gemüths eindringlich, ja hinreißend auf uns wirken muß.

[55] Allein das fromme Gemüth iſt nicht das Einzige: denn das rein Gemüthliche kann ſich im Heitern, Großen, ja Erhabenen offenbaren, und in dieſem Sinne war die griechiſche Kunſt höchſt gemüthvoll. Bekennen doch die Alten ſelbſt, daß der olympiſche Jupiter der Religion höchſt vortheilhaft geworden, daß alſo die Betrachtung deſſelben gleichfalls zur Frömmigkeit, aber nicht zu einer ſolchen wie wir ſie denken, den Beſchauer hinauf gezogen habe. Hält man dieſes recht feſt im Auge, ſo erſcheint auch der Widerſtreit zwiſchen alter und neuer Kunſt, zwiſchen chriſtlicher und helleniſcher keineswegs ſo ſchreiend als er manchmal ausgeſprochen wird.

Schließlich aber wollen wir der erwachten Neigung zum Alterthümlichen auch ein billiges Lob nicht entziehen und bekennen, daß man derſelben, vornehmlich in Deutſchland, die

Erhaltung einer unzähligen Menge von Kunſtmerkwürdigkeiten verdankt. Weder dem [56] Urtheil, noch der Wißbegierde, noch den Geſinnungen hat es früher Ehre gemacht, wenn man die alten Denkmale unſerer nationalen Kunſt, theils aus ſchmählicher Rohheit, theils aus Geſchmacks-Dünkel wenig achtete, und es iſt ſo nützlich als rühmlich daß nunmehr an verſchiedenen Orten öffentliche und Privatſammlungen von dergleichen Werken angelegt worden. Schon vor dreißig Jahren haben wahre Kunſtfreunde die, in einem Saal der Münchner Gallerie, beyſammen aufgeſtellten Gemälde von alten deutſchen und niederländiſchen Meiſtern mit Vergnügen betrachtet und, in geſchichtlicher Hinſicht, Unterricht daraus geſchöpft, wozu jetzt, da gedachte Sammlung nach Schleißheim geſetzt und ſehr vermehrt worden, noch beſſere Gelegenheit ſeyn mag. Auf der Burg zu Nürnberg, und alſo recht im Mittelpunct der alten oberdeutſchen Kunſt, findet man ſeit einigen Jahren ebenfalls eine Menge ſolcher Werke zuſammengebracht, und dieſe Sammlung verdient die [57] Aufmerkſamkeit deſto mehr, weil ſie, außer den Gemälden, noch einen reichen Vorrath von Schnitzarbeiten enthält.

Auch die Stadt Frankfurth a. M. ehrt ſich und die deutſche Kunſt dadurch daß ſie alle aus den aufgehobenen Kirchen und Klöſtern herrührenden alten Gemälde ſorgfältig aufbewahren läßt. Leipzig hat eine Sammlung von etwa dreyßig Stück alten Bildern, durch glückliches Forſchen eines Liebhabers und Kenners Herrn Quandt, erhalten, welcher dieſelben aus abgelegenen Räumen der St. Nicolaus- und Thomas-Kirche zuſammengeſucht und worunter einige treffliche Arbeiten des Lucas Cranach befindlich. Aus allen Privatſammlungen dieſer Art fügte ſich jedoch keine unter glücklichern Ereigniſſen, mit mehr Einſicht und zweckmäßigem Aufwand zuſammen als die der Herrn Boiſſeree zu Heidelberg, von welcher bereits im vorigen Heft ausführliche Nachrichten mitgetheilt worden; deßgleichen von dem [58] was die Herren Wallraf und von Lieversberg in Cöln beſitzen. Diejenige bedeutende Anzahl von Gemälden alter deutſcher Meiſter welche der Herr Fürſt von Wallerſtein aufgeſtellt hat, könnte man füglich eine

Gallerie nennen, und es ist sehr zu wünschen daß irgend ein Sachkundiger dem Publikum bald nähern Bericht darüber abstatten möge.

Die genannten öffentlichen und Privatsammlungen, nebst andern welche uns vielleicht unbekannt geblieben sind, werden ohne Zweifel noch eine weitere Verbreitung der Liebhaberey und Sammlerlust bewirken; auch müßten wir sehr irren wenn nicht diese An- und Aufregung der so dunkeln und lückenhaften deutschen Kunstgeschichte älterer Zeit erhebliche Aufklärungen verschaffen sollte.

Den stillen gemüthlichen Freunden der Kunstwerke alter Denkmale und Einrichtungen war freylich das Aufheben so vieler Kir- [59] chen und Klöster, im Verlauf der letzten zehn bis zwanzig Jahre, sehr ängstigend, sie befürchteten, und wohl nicht mit Unrecht, von dem Stören und Rücken und Bewegen, den Untergang manches Köstlichen; in der That mag viel Schätzbares beschädigt, wohl gar vertilgt worden seyn; aber es kam hingegen auch viel Verborgenes ans Licht, viel Vernachlässigtes wurde hervorgezogen, viel wenig bekanntes wurde bekannter; die Gelegenheit zu sammeln erweckte Sammler und Liebhaber, so daß zwischen Verlust und Gewinn eine Art von Ausgleichung statt gefunden, und alles erwogen, die Kunst sich über keinen wesentlichen Nachtheil zu beschweren hat.

Von alten würdigen Denkmalen der Architektur, sind zwar hin und wieder, vornehmlich in den Rheingegenden, viele beschädigt, selbst einige zerstört worden. Kriegeswuth und rechnende kleinliche Gewinnsucht haben hierzu einander die Hände geboten; allein die Alter- [60] thums- und Vaterlands-Liebe wackerer Kunstfreunde trachtete auch diesem Verlust zu begegnen. Herrn Mollers Hefte, von denen bereits vier erschienen sind, enthalten die allerschätzbarsten Beyträge zum Studium der Geschichte der deutschen Architektur, und mehrere der in gedachten Heften abgebildeten Gebäude sind eben solche die ein trauriges Schicksal ereilte. Das große Werk der Herrn Boisserée über den Dom zu Cöln, ist bereits so weit vorbereitet, daß nächstens ein Theil desselben erscheinen kann und wir dürfen davon, nicht allein hinsichtlich auf das Domgebäude, sondern im

allgemeinen über die alte Architektur am Niederrheine Aufschluß und Belehrung erwarten.

Erheben wir uns endlich noch auf den höchsten, alles übersehenden Standpunct, so läßt sich die betrachtete patriotische Richtung des Kunstgeschmacks wohl billig als ein Theil, oder auch als Folge der mächtigen Regung betrach- [61] ten, von welcher die Gesammtheit aller zu Deutschland sich rechnenden Völker begeistert das Joch fremder Gewalt großmüthig abwarf, die bekannten ewig denkwürdigen Thaten verrichtete, und aus Besiegten sich zu Ueberwindern emporschwang. Wir sind dieser Ansicht um so mehr geneigt als sie unser Urtheil gegen die Theilnehmer an besagtem Kunstgeschmack mildert, den Schein willkührlicher Irrung großen Theils von ihnen abwälzt; denn sie fanden sich mit dem gewaltigen Strom herrschender Meynungen und Gesinnungen fortgezogen. Da aber jener National-Enthusiasmus, nach erreichtem großen Zweck, den leidenschaftlichen Charakter, wodurch er so stark und thatfertig geworden, ohne Zweifel wieder ablegen und in die Grenzen einer anständigen würdigen Selbstschätzung zurücktreten wird, so kann sich alsdann auch die Kunst verständig fassen lernen und die beengende Nachahmung der ältern Meister aufgeben, ohne doch denselben und ihren Werken die gebührende [62] und auf wahre Erkenntniß gegründete Hochachtung zu entziehen.

Ein gleiches gilt von der Religiosität. Die ächte, wahre, die dem Deutschen so wohl ziemt, hat ihn zur schlimmsten Zeit aufrecht erhalten und mitten unter dem Druck nicht allein seine Hoffnungen, sondern auch seine Thatkräfte genährt. Möge ein so würdiger Einfluß bey fortwährendem großen Drange der Begebenheiten der Nation niemals ermangeln; dagegen aber alle falsche Frömmeley aus Poesie, Prosa, und Leben bald möglichst verschwinden und kräftigen heitern Aussichten Raum geben.

W. K. F.

[133] Anmerkungen und Belege zu dem Aufsatz: Neu-deutsche religios-patriotische Kunst.

[135] Nachstehende Anmerkungen haben die Absicht, den Freunden der Kunstgeschichte jene Zeiten schnell in's Gedächtniß zu rufen, in welchen die von uns benannten Künstler gelebt und gearbeitet haben. Denn schon durch Vergleichung der Jahre in welchen die früheren nunmehr auf unsere Zeit wirksamen Künstler sich hervorgethan, wird der Betrachtung ein weites Feld geöffnet, so wie die Anerkennung ihrer Verdienste womit sich der Aufsatz beschäftigt, die Möglichkeit des Rückschritts welchen die neu-deutsche Kunst versucht, anschaulich macht.

Die Originalbelege daneben, mit kleineren Lettern gedruckt, sollen wörtlich jene Maximen [136] in sich fassen, welche mit einer theils zeitgemäßen, theils zufälligen Kunstrichtung zusammentreffend und vorgefaßte Neigungen begünstigend, eine so große Wirkung gethan haben, daß bis auf den heutigen Tag, alles was kunstgemäß vernünftig ausgesprochen werden kann, wenig Eingang findet. Demohngeachtet möchten jene bisher für sibyllinisch gehaltenen Dogmen, wenn man sie einzeln näher betrachtet und mit uralten, ewig wahren Kunstüberzeugungen zusammen hält, ihre erschlichene Autorität nach und nach völlig verlieren.

1) Hyacinthus Rigaud, geb. zu Perpignan 1659. st. zu Paris 1743. und Nic. de Largillierre, geb. zu Paris 1656, st. 1746. Zwey Bildnißmaler deren sich die französische Malerschule mit Recht zu rühmen hat. Ihr Colorit ist indessen conventionell, die Gewänder und übrige Nebenwerke in ihren Bildern rauschend, prunkhaft, die Stellun[137]gen würde man studirt und vielleicht am besten repräsentirend nennen können.

2) Von mehreren Künstlern welche den Namen Coypel geführt, ist Anton Coypel der berühmteste und derjenige, so hier vorzüglich gemeint wird. Er war 1661 zu Paris geb. und starb daselbst 1722. Seine Figuren haben theatermäßigen Anstand und süßlichen gezierten Ausdruck. Ebenfalls hat es mehrere Maler Vanloo gegeben. Der auf welchen im Text

angespielt wird, hieß Charles Andre Vanloo, 1706 geb. 1765 gest. Seine Erfindungen sind gehaltloser als die vom Coypel, sonst mag er an Geschmack und Kunstfertigkeit mit demselben verglichen werden.

3) J. H. Tischbein, zu Heina in Hessen 1722 geb. besaß fruchtbare Erfindungsgabe, muntere Färbung und viel Fertigkeit des Pinsels; von den französischen Mustern, [138] welche er studirt, hatte er das Oberflächliche, blos Scheinende, das Süßliche, Gezierte und den falschen Ausdruck angenommen. Sein Tod wird gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts erfolgt seyn. [† Cassel 1789.]

4) Jean Baptiste Greuze, geb. zu Tournus 1725, gest. zu Paris 1805, malte, mit wahrhaftem Ausdruck und kräftiger Farbe, Auftritte aus dem bürgerlichen Leben und hatte es dabey gewöhnlich auf das Rührende angelegt.

5) Schönau oder Schenau, in Sachsen um 1740 geb. starb vor etwa 10 Jahren als Director der Dresdner Akademie.

6) Krause, in Frankfurt a. M. 1733 geb. Director der Zeichenschule in Weimar, starb 1806.

7) Oeser zu Preßburg 1717 geboren, starb zu Leipzig, wo er der Zeichenschule vorgestanden, im Jahr 1799.

[139] 8) Daniel Chodowiecky, Director der Berliner Akademie, war zu Danzig geb. 1726, starb 1801.

9) Ant. Raf. Mengs, war zu Außig, an der Böhmischen Gränze geboren 1728. [† Rom 1779.]

10) Maron und Unterberger, Oesterreicher, jener ist 1723 geb. und 1808 gestorben. Unterberger mochte wenig jünger seyn. [† 1797.]

11) Angelika Kaufmann, aus Bregenz am Bodensee, geb. 1742 st. zu Rom 1807.

12) Sergel, ein Schwede, ist vor wenig Jahren in Stockholm gestorben. [1736—1813.]

13) Alexander Trippel zu Schafhausen 1744 geb. st. zu Rom 1793.

14) Anton Canova, lebt in Rom, ist um 1760 zu Passagno im Trevisanischen geboren. [1757—1822.]

[140] 15) Der diese Nachrichten mittheilt erinnert sich

noch wohl, wie damals ein ſolches Gemälde vortreffliche Arbeit des Spagnoletto mehrere Jahre lang, um verhältnißmäßig ſehr billigen Preis feil war und keinen Käufer fand.

16) Gavinus Hamilton, ein Schottländer, mochte mit Mengs ungefähr von gleichem Alter ſeyn und ſt. zu Ende des vergangenen Jahrhunderts.

17) An welchem Ort in England J. Flaxmann geboren ſey, wiſſen wir nicht anzugeben, er dürfte aber gegenwärtig ein Mann von 50 Jahren ſeyn. [Geb. York 1755, † 1826.]

18) Heinrich Füeßli iſt zu Zürich 1742 geboren, lebt noch in London. [† daselbst 1825.]

19) Wilhelm Tiſchbein um 1750 geboren lebt in Eutin. [† daselbst 1829.]

[141] 20) Pietro Vannucci, il Perugino genannt, weil er in der Nähe von Perugia 1446 geboren war, ſtarb 1524. Rafael war ſein Schüler.

21) Giovanni Bellini, der Meiſter des Titian und des Giorgione, war 1424 zu Venedig geboren, ſt. daſelbſt 1514.

22) Andrea Mantegna ſoll 1431 geboren und 1506 geſtorben ſeyn. Einige halten ihn für den Lehrmeiſter des Correggio, welches aber, wenn dieſe Altersangaben richtig ſind, nicht wahrſcheinlich iſt.

23) Pinturicchio (das Malerlein) von Perugia gebürtig, Bernardo war ſein Taufname, der Familienname iſt unbekannt. Er lernte die Kunſt in der Schule des Pietro Perugino und bemühte ſich in deſſen Geſchmack zu arbeiten. Vaſari ſagt, dieſer Maler ſey 59 Jahr alt geworden und habe [142] um 1513 gearbeitet. Beſtimmtere Nachrichten über den Pinturicchio ſind nicht vorhanden.

24) Thomaſo Guidi, Maſaccio oder der ſchmutzige Thomas genannt, weil er wenig auf Eleganz und körperliche Pflege hielt, war zu S. Giov. di Valdarno 1402 geb. lebte 41 Jahr.

25) Fra Giov. Angelico da Fieſole, Predigermönch im Kloſter St. Marco zu Florenz, geb. 1387, ſt. 1455.

26) Heinrich Lips, Kupferſtecher, geb. 1758 zu Kloten, einem Dorfe im Canton Zürich, lebt gegenwärtig in Zürich. [† daselbst 1817.]

27) Rafael Sanzio, zu Urbino 1483 geboren, ſtarb 1520 zu Rom.

28) Lionardo da Vinci, geb. 1445. nahe bey Florenz, geſtorben 1520 in Frankreich.

[143] 29) Benvenuto Garofalo, hieß eigentlich Tiſi, und Garofalo war blos Zuname, er iſt zu Ferrara 1481 geboren, ſt. 1559.

30) Ludwig Carracci zu Bologna, geb. 1555, geſt. 1619, und ſeine beyden Neffen Auguſtin, geb. 1557, geſt. 1602, und Hannibal, geb. 1560, geſt. 1609, arbeiteten ungefähr in gleichem Geſchmack, und erwarben ſich das große Verdienſt, die Kunſt, welche ſich zum Manierirten verirrt hatte, wieder auf den rechten Weg zurückgeführt zu haben.

31) Guido Reni, einer der vortrefflichſten Schüler der Carracci, geb. zu Bologna 1575, ſt. 1642.

32) Philipp Hackert, zu Berlin 1743 geb. ſtarb zu Florenz 1806.

33) Martin Schoen von Culmbach. Es iſt nicht bekannt wann dieſer berühmte Maler [144] geboren ſey, man hält das Jahr 1486 für das Jahr ſeines Todes und er ſoll kein hohes Alter erreicht haben.

34) Albrecht Altdorfer, ſoll zu Altdorf in der Schweiz geboren ſeyn und daher den Zunamen Altdorfer erhalten haben. Wie alt er geworden iſt nicht bekannt, die Nachrichten ſagen blos, er habe 1511 noch zu Regensburg gelebt.

35) Albrecht Dürer zu Nürnberg 1470 geb. ſt. daſelbſt 1528.

36) Hans Holbein d. j. geb. zu Baſel 1495, ſt. zu London 1554.

37) Lucas Kranach geb. 1472, ſt. zu Weimar 1553.

38) Friedrich Büri aus Hanau 1763 geb.

[145] 39) Carl Ludwig Fernow, geb. zu Blumenhagen in der Uckermarck 1763, ſt. zu Weimar 1808.

40) Asmus Jacob Carſtens, geb. zu St. Gürgen bey Schleswig 1754, ſtarb zu Rom 1798.

41) Feodor, von Abkunft ein Kalmücke, lebt in Karls- und mag etwa um 1770 geboren ſeyn. [c. 1765—1821.]

42) W. H. Wackenröder, geb. zu Berlin 1772, ſtarb 1798.

43) Ludwig Tieck, geb. zu Berlin 1773. [† 1853.]

44) S. 61. „Das Zeitalter der Wiederaufstehung der Malerkunst in Italien hat Männer ans Licht gebracht zu denen die heutige Welt billig wie zu Heiligen in der Glorie hinaufsehen sollte."

[146] und S. 64. heißt es vom Andrea Verocchio, dem Lehrmeister des Lionardo da Vinci und des Pietro Perugino:

„Aber ach! wer kennt und wer nennt unter uns noch diese Namen, die damals wie funkelnde Sterne am Himmel glänzten?" und S. 109: „Wie innig lieb' ich die Bildungen jener Zeit, die eine so derbe, kräftige und wahre Sprache führen! wie ziehen sie mich zurück in jenes graue Jahrhundert, da du, Nürnberg, die lebendigwimmelnde Schule der vaterländischen Kunst warst."

45) S. 7. u. f. „ich konnte es nie dahin bringen — ja ein solcher Gedanke würde mir gottlos vorgekommen seyn — an meinen auserwählten Lieblingen das Gute von dem sogenannten Schlechten zu sondern und sie am Ende alle in eine Reihe zu stellen, um sie mit einem kalten, kritisirenden Blicke zu betrachten, wie es junge Künstler und sogenannte Kunstfreunde wohl jetzt zu machen pflegen."

und S. 102.

[147] „Und eben so betrachten sie, die blöden Menschen, (das will sagen die Kunstrichter), ihr Gefühl als das Centrum alles Schönen in der Kunst und sprechen, wie vom Richterstuhle über Alles das entscheidende Urtheil ab, ohne zu bedenken daß sie niemand zu Richtern gesetzt hat ꝛc."

S. 165. „Das Hauptsächlichste ist, daß man nicht mit vorwegenem Muth über den Geist erhabener Künstler sich hinwegzuschwingen und auf sie herabsehend, sie zu richten sich vermesse: ein thörichtes Unternehmen des eiteln Stolzes der Menschen. Die Kunst ist über dem Menschen: Wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren, und zur Auflösung und Reinigung aller unserer Gefühle, unser ganzes Gemüth vor ihnen aufthun."

46) S. 115. „Aber die Neuern — — sie bestreben sich ihr Gemälde zu einem Probestück von recht vielen lieblichen und täuschenden (wäre gut,) Farben zu machen; sie prüfen ihren Witz in Ausstreuung des Lichtes und Schattens." — „Wehe muß ich rufen über unser Zeitalter, daß es die Kunst so blos als ein leichtsinniges Spiel- [148] werk der Sinne übt, da sie doch wahrlich etwas sehr Ernsthaftes und Erhabenes ist. Achtet man den Menschen nicht mehr, daß man ihn in der Kunst vernachlässigt und artige Farben und allerhand Künstlichkeit mit Lichtern der Betrachtung würdiger findet." S. 118. „Auch wird dir das, mein geliebter Albrecht Dürer, als ein grober Verstoß angerechnet, daß du deine Menschenfiguren nur so bequem nebeneinander hinstellst, ohne sie

ıftlich gegen einander zu verſchränken, daß ſie eine methodiſche :uppe bilden."

47) Dieſes wird S. 67. mit beſtimmten Worten aus- ſprochen. S. 50 läßt der Verf. den Rafael in einem riefe an einen jungen Maler, Antonio genannt, ſich alſo sdrücken:

„So wenig als einer Rechenſchaft geben kann woher er eine uhe oder liebliche Stimme habe, ſo wenig kann ich dir ſagen, ırum die Bilder unter meiner Hand gerade eine ſolche und keine dere Geſtalt annehmen."

[149] S. 51. „Daß ich nun jetzt aber gerade dieſe und keine andere t zu malen habe, wie denn ein jeder ſeine eigene zu haben pflegt, s ſcheint meiner Natur von jeher ſchon eingepflanzt; ich hab' es ht mit ſaurem Schweiß errungen, und es läßt ſich nicht mit ırſatz auf ſo etwas ſtudiren."

48) S. 60. „Gleich nach der Religion muß ſie ihm (die Kunſt n Künſtler) theuer ſeyn, ſie muß eine religiöſe Liebe werden, oder :e geliebte Religion, wenn ich mich ſo ausdrücken darf."

S. 136. u. f. „Manche Gemälde aus der Leidensgeſchichte ıriſti, oder von unſerer heiligen Jungfrau, oder aus der Geſchichte : Heiligen, haben, ich darf es wohl ſagen, mein Gemüth mehr äubert und meinem innern Sinne tugendſeeligere Geſinnungen ıgeflößt, als Syſteme der Moral und geiſtliche Betrachtungen.) denke unter andern auch mit Inbrunſt an ein über alles herr-) gemaltes Bild unſeres heiligen Sebaſtian, wie er nackt an einen ıum gebunden ſteht, ein Engel ihm die Pfeile aus der Bruſt ht und ein anderer Engel vom Himmel einen Blumenkranz für n Haupt bringt. Dieſem Gemälde verdanke ich [150] ſehr ein- ngliche und haftende chriſtliche Geſinnungen, und ich kann mir :t kaum daſſelbe lebhaft vorſtellen, ohne daß mir die Thränen in Augen kommen."

S. 158. „Ich vergleiche den Genuß der edlern Kunſtwerke n Gebet."

S. 159 u. f. „Eben ſo nun, meine ich, müſſe man mit den eiſterſtücken der Kunſt umgehen, um ſie würdiglich zum Heil ſeiner ele zu nutzen."

49) S. 223. „Dieſe ehrwürdigen Männer, von denen mehrere bſt Geiſtliche und Kloſterbrüder waren, widmeten die von Gott pfangene Geſchicklichkeit ihrer Hand auch bloß göttlichen und ligen Geſchichten und brachten ſo einen ernſthaften und heiligen iſt und eine ſo demüthige Einfalt in ihre Werke, wie es ſich zu veiheten Gegenſtänden ſchickt. Sie machten die Malerkunſt zur uen Dienerin der Religion und wußten nichts von dem eiteln rbenprunk der heutigen Künſtler. Ihre Bilder in Capellen und

an Altären, gaben dem der davor kniete und betete die heiligſten Geſinnungen ein."

[151] 50) Giotto; ſein Familienname war Bondone. Zu Vespignano, einem Dorfe bey Florenz, um 1276 geb., wurde des Cimabue Schüler und hat durch ſeinen Fleiß und große Talente der damals wieder auflebenden Malerey ungemein genutzt. Giotto ſt. 1336.

51) Gaddo Gaddi, Taddeus Gaddi, Angelo Gaddi, alle von einer Familie; Gaddo war Cimabues Schüler und lebte von 1239—1312. Taddeus ſt. 1352. Angelo wurde ſpäter Kaufmann, ſt. 1387. Alle drey lebten in Florenz.

52) Andrea Orgagna, Maler, Bildhauer und Baumeiſter, einer der vorzüglichſten Künſtler ſeiner Zeit, ſt. 1389.

53) Buffalmacco, Maler und berühmter Spaßvogel, ſt. 1350, 78 Jahre alt.

[152] 54) Lucas von Leyden, berühmter Maler und Kupferſtecher, zu Leyden 1494 geboren, ſtarb daſelbſt 1533.

55) Quintin Meſſis, der Schmidt von Antwerpen genannt, indem er anfänglich das Schmiede-Handwerk ſoll getrieben haben, aber aus Liebe zur Tochter eines Malers dieſe Kunſt erlernt, ſt. 1529.

56) Der erſte und fünfte Aufſatz in den Phantaſien über die Kunſt rühren von Wackenröder her, jener iſt überſchrieben: Schilderung wie die alten deutſchen Künſtler gelebt haben; dieſer: die Peterskirche.

57) Anton Watteau, geb. zu Valanciennes 1684, geſt. zu Paris 1721.

58) Aug. Wilh. Schlegel, geb. zu Hannover 1767. [† Bonn 1845.]

[153] 59) Siehe deſſen Gedichte. Heidelberg. 1811. Bnd. I. S. 84.

60) „Mit dem Gefühl ergiebt ſich der richtige Begriff und Zweck von ſelbſt und das beſtimmte Wiſſen deſſen was man will — — —. Das religiöſe Gefühl, Andacht und Liebe und die ſtille Begeiſterung derſelben war es, was den alten Malern die Hand führte, und nur bey einigen wenigen iſt auch das hinzugekommen, oder an die Stelle getreten, was allein das religiöſe Gefühl in der Kunſt einigermaßen erſetzen kann; das tiefe Nachſinnen, das Streben nach einer ernſten und würdigen Philoſophie, die in den Werken des Leonardo (da

Vinci) und des Dürer sich freylich nach Künstlerweise, doch ganz deutlich meldet. Vergebens sucht ihr die Malerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst Religion oder philosophische Mystik wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat. Dünkte aber dieser Weg den jungen Künstlern zu fern und zu steil, so möchten sie wenigstens die Poesie gründlich studiren, die jenen selben Geist athmet. Weniger die griechische Dichtkunst — — als die roman- [154] tische. Die besten Poeten der Italiäner, ja der Spanier, nebst dem Shakespear, ja die altdeutschen Gedichte, welche sie haben können, und dann die Neuern die am meisten in jenem romantischen Geiste gedichtet sind; das seyen die beständigen Begleiter eines jungen Malers, die ihn allmählig zurückführen könnten in das alte romantische Land und den prosaischen Nebel antikischer Nachmacherey und ungesunden Kunstgeschwätzes von seinen Augen hinweg nehmen. Ein Extrem wird vielleicht das andere hervorrufen; es wäre nicht zu verwundern, wenn die allgemeine Nachahmungssucht bey einem Talent, das sich fühlte, grade den Wunsch absoluter Originalität hervorbrächte. Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wieder gefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Glied und Buchstabe sey, so würde er vielleicht merkwürdige Werke ganz neuer Art hervorbringen; Hieroglyphen, wahrhafte Sinnbilder, aber mehr aus Naturgefühlen und Naturansichten oder Ahndungen willkührlich zusammengesetzt, als sich anschließend an die alte Weise der Vorwelt. Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild [155] soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde seyn; die Frage ist aber nur, ob der Maler seine Allegorie sich selbst schaffen, oder aber sich an die alten Sinnbilder anschließen soll, die durch Tradition gegeben und geheiligt sind und die, recht verstanden, wohl tief und zureichend genug seyn möchten? — Der erste Weg ist gewiß der gefährlichere, — — — — — — — — — Sicherer bliebe es, ganz und gar den alten Malern zu folgen, besonders den ältesten, und das einzig Rechte und Naive so lange treulich nachzubilden, bis es dem Auge und Geiste zur andern Natur geworden wäre. Wählte man dabey besonders mehr den Styl der altdeutschen Schule zum Vorbilde, so würde beides gewissermaßen vereinigt seyn, der sichere Weg der alten Wahrheit und das Hieroglyphische, worauf, als auf das Wesen der Kunst, selbst da, wo die Kenntniß derselben verloren war, wahre Poesie und Mystik zuerst wieder führen muß, und selbst unabhängig von aller Anschauung, als die bloße erste Idee der Kunst und Malerey führen kann. Denn die altdeutsche Malerey ist nicht nur im Mechanischen der Ausführung genauer und gründlicher als es die italiänische meistens ist, sondern auch den [156] ältesten, seltsamern und tiefsinnigern christlich-katholischen Sinnbildern länger treu geblieben, deren sie einen weit größeren Reichthum enthält, als jene, welche statt dessen oft ihre Zuflucht zu manchen bloß jüdischen Prachtgegen-

7]

ſtänden des alten Teſtaments, oder zu einzelnen Abſchweifungen in's Gebiet der griechiſchen Fabel genommen hat." (Europa 2ter Band 2s Stück S. 143—145.)

61) „Ich habe durchaus nur Sinn für die alte Malerey, nur dieſe verſtehe und begreife ich ꝛc." (Europa 1ſter Bd. 1ſtes Stck. S. 113.)

62) „Titian, Correggio, Julio Romano, Andrea del Sarto ꝛc. das ſind für mich die letzten Maler." (Ebendaſelbſt.) ferner (1r Bd. 2s Stck. S. 13.) „von dieſer neuern Schule der italiäniſchen Malerey, die durch Rafael, Tizian, Correggio, Julio Romano, Michel Angelo vorzüglich bezeichnet wird, wiewohl auch andere nicht ſo Epoche machende Maler noch weſentlich dazu gehören, iſt unſtreitig das Verderben der Kunſt urſprünglich abzuleiten —."

[157] 63) „Alle ſeine Bilder ſind allegoriſch, oder wenn dies für die große Mannigfaltigkeit ſeiner Gemälde zu allgemein und zu unbedingt ſcheinen möchte, ſo darf ich doch ſagen: Allegorie iſt die Tendenz, der Zweck, der Charakter ſeiner Manier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegenſatz und Kampf des Guten und Böſen deutlich zu machen ꝛc." (Europa 1r Bd. 1s Stck. S. 127.)

Die Auslegung von dem berühmten Gemälde der Nacht dieſes Meiſters, als allegoriſch auf den Gegenſatz und Kampf des Guten und Böſen Princips anſpielend, ſehe man im 1ſten Bde der Europa 1s Stck. S. 128. Die unter den Namen St. Georg und St. Sebaſtian bekannten Gemälde werden auf gleiche Weiſe erklärt. S. 129 u. f. Das Gemälde von der ſieghaften Tugend, mit Leimfarbe gemalt. S. 134 u. f.

64) Siehe Europa 1n Bds. 1s Stck. S. 119. 129. 130.

[158] 65) Im 1n Bde. 1s Stck. S. 152. 153. vornehmlich was von einem Gemälde Albrecht Dürers S. 154 — 157 berichtet wird. Hieher gehört auch dasjenige ſo der Leſer oben in der Note (60.) bezügliches auf die altdeutſche Malerey erfahren hat und ferner, was im 2n Bde. 2s Stck. S. 19—23 über Dürer, ſeine Kupferſtiche und Holzſchnitte geſagt iſt. Sodann überſehe man nicht die Hauptſtelle im 2n Bde. 2s Stck. S. 112—117. Seite 111 wird ſogar „der hohe Styl der altdeutſchen Schule" angeführt, ein Ding, welches wohl manchem Ehrenmanne unbekannt ſeyn dürfte.

66) Man leſe nach: Europa 2r Bd. 2s Stck. S. 130—142.

67) Philipp Otto Runge war geb. 17[72] zu [Wolgast,] ſtarb [1810] zu [Hamburg].

[159] 68) [C. D.] Friedrich, geb. 17[85] zu [Greifswald], lebt in Dresden [† 1840].

69) Ferdinand Hartmann geb. zu Stuttgardt [1774, † zu Dresden 1842].

70) Gerhard von Kügelchen geb. zu [Bacharach 1772, † zu Dresden 1820].

71) Franz und Johann Riepenhauſen geb. zu Göttingen 17[88, bez. 1786, Franz † 1831.]

72) Cimabue, ein Florentiner, ſtarb um 1300 etwa 60 Jahr alt. Er gilt allgemein für den erſten Wiederherſteller der Malerey in Italien.

73) Giotto, ſiehe Anmerkung No. 50.

74) Erdmann Hummel aus Caſſel gebürtig und zu Berlin lebend [geb. 1769, † Berlin 1852], hat die vornehmſten Auftritte aus D. M. Luthers Leben in Umriſſen auf einer Folge von Blättern her- [160] ausgegeben. Ein großes ausführlich geſtochenes Blatt, nach des Berliner Maler Catel Zeichnung, ſtellt Luthern dar, wie er zu Wittenberg die päpſtliche Bulle verbrennt Es wären noch mehr andere anzuführen.

75) Wächter, Nahl u. a. [Eberhard Wächter, geb. Balingen 1762, † Stuttgart 1852. Nahl, geb. Clanne bei Bern 1752, † zu Cassel 1825.]

76) Pforr ſoll ſich gegenwärtig in München befinden. [Geb. zu Frankfurt 1788, † zu Albano 1812.]

77) Hartmann u. a. m. Reinhard, vorzüglicher aus dem Voigtland gebürtiger Landſchaftsmaler, der ſich zu Rom niedergelaſſen. [1761—1847.]

78) Näcke lebt zu Dresden und arbeitet viel für Buchhändler. Viele Kupferſtecher haben Vignetten nach ſeinen Zeichnungen geliefert. [Geb. Frauenstein 1785, † Dresden 1835.]

79) Von Retſch's Beſchäftigungen, der ebenfalls in Dresden lebt, können wir keine nähere Nachricht ertheilen. [Geb. zu Dresden 1779, † daselbst 1857.]

[161] 80) Cornelius, geb. zu Düſſeldorf [1783], bey der dortigen Akademie zur Kunſt gebildet. Er ſendete zu den Weimariſchen Kunſt-Ausſtellungen ſchätzenswerthe, gutes Talent

und redliches Streben verrathende Beyträge. Später begab er ſich nach Frankfurt und trat zu ſeiner weitern Ausbildung die Reiſe nach Rom an. [† in Berlin 1867.]

*) Ruſcheweyh, Kupferſtecher, gegenwärtig in Rom. Wir haben von ihm eine ſchätzenswerthe Nachbildung der Heilung des Beſeſſenen vom Dominichin in Grotta Ferrata.

81) Von Overbeck wiſſen wir nur anzuführen, daß er, als Sohn des beliebten Dichters, außer der Kunſt wiſſenſchaftliche Bildung beſitzt. [Geb. Lübeck 1789, † Rom 1869.]

82) Vogel iſt zu Zürich um das Jahr 1790 geboren. [Geb. 1788, † 1879.]

[162] 83) Phöbus, herausgegeben von H. v. Kleiſt und A. H. Müller. Dresden 1808.

84) Heinrich Goltzius, ein vortrefflicher niederländiſcher Kupferſtecher, aber ſehr manierirter Zeichner, ſtarb 1617. 59 Jahr alt. Die gleich vorhergenannten Bronzino und Salviati, letzterer eigentlich Francesco de Roſſi genannt. Gute florentiniſche Maler, allein dem Manierirten ſehr zugethan, ja die Häupter deſſelben. Sie blühten beide um die Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts.

85) Bartholomäus Spranger, geboren zu Antwerpen, 1546. Ein Maler von vielem Talent, aber im ausſchweifendſten Grade manierirt, ſtarb in hohem Alter zu Prag.

Über ein altes Gefäß von gebrannter Erde, auf welchem der Raub der Cassandra vorgestellt ist.

Eine artistische Abhandlung von H. Meyer.

[Über den Raub der Cassandra auf einem alten Gefässe von gebrannter Erde. Zwey Abhandlungen von H. Meyer und C. A. Böttiger. Nebst drey Kupfertafeln. Weimar im Verlage des Industrie-Comtoirs 1794. S. 5—22]

[7] Den Liebhabern und Verehrern des guten Geschmacks wird es vielleicht angenehm seyn, wenn ich ihnen hier ein merkwürdiges Denkmahl der alten Kunst bekannt mache. Da die kunstliebende Fürstin, welche dasselbe als einen Schatz und würdige Zierde ihrer Sammlung aufbewahrt, alle Bequemlichkeit zugestanden, die zu einer genauen und sorgfältigen Abbildung desselben erfoderlich war; so gehört ihr also der Dank, wenn das Eigenthümliche des alten Styls besser als bisher bey andern Werken dieser Art geschehen ist, hat anschaulich gemacht werden können.

Weitläufig und überflüssig würde es seyn, hier zu wiederholen, was von Andern schon hinlänglich untersucht und bewiesen worden ist, daß nämlich nur einige wenige der alten Gefäße aus gebrannter Erde wirklich Hetruriſch, die meisten aber Griechischen Ursprungs sind; dennoch muß ich zu besserem Verstande dessen, was hernach folgen wird, kürzlich hinzufügen, daß sich drey verschiedene Arten derselben finden, welche von einem auch nur etwas geübten Auge leicht unterschieden werden können.

Von der ersten Art (und die schönsten von Ansehen) sind diejenigen, welche man ausschließender Weise Nolanische Vasen

[8]

nennt. Sie zeichnen sich durch Feinheit, Leichtigkeit und schöne Glasur vor allen andern aus, und es muß wohl hauptsächlich diese gelten, wenn [8] Winkelmann sagt,[1]) daß die Glätte wie darüber geblasen sey. Denn einige derselben, aus einer sehr zarten und gereinigten Erde fast unglaublich dünn ausgedreht, sind wirklich spiegelglänzend.

Weil nun diese Art von Gefäßen nirgends so häufig als in der Gegend um Nola gefunden wird, so mögen sie vermuthlich daher ihren Namen erhalten haben. Überdieß machen es verschiedene Umstände wahrscheinlich, daß sie einst in dieser Stadt verfertigt worden seyen.

Die von der zweyten Art sind weder so fein, noch so glänzend, auch von etwas matterem Schwarz, übertreffen aber die ersten oft an zierlicher Form und schöner Mahlerey. — Sie werden in dem ganzen untern Theile von Italien und in Sicilien gefunden, und es fehlt nicht an glaubwürdigen Zeugnissen, daß mehrere dergleichen selbst aus Griechenland gebracht worden sind; dieses ist um so weniger zu bezweifeln, da wir wissen, daß einige Griechische Städte vorzüglich deswegen berühmt gewesen, und die Vasen von Samos zu einem Sprichwort Anlaß gegeben haben, welches noch einigermaßen im Gebrauch ist.[2])

Die dritte Art unterscheidet sich von den beyden andern sehr durch ihre schwarzen oder dunkelbraunen, silhouttenartigen Figu- [9] ren, deren Detail, als Augen, Ohren, Falten u. s. w. mit weißen Linien angegeben ist; oft finden wir das Ganze nicht einmal glasirt, sondern die natürliche blaßgelbe Farbe des Thons muß den Figuren als Grund dienen.

Die meisten dieser Gefäße mögen Altgriechisch, einige aber auch wirklich Hetrurisch seyn.[3]) Alle aber verdienen

[1]) Kunstgeschichte 1. Th. Cap. 3 p. 123.

[2]) Wenn der Gefäße, welche mit mehrerley Farben bemahlt sind, nicht besonders gedacht ist, so sind sie darum nicht vergessen. Sie gehören eigentlich hierher, und vielleicht giebt es auch einige, die zu der Nolanischen gezählt werden müssen; da sie aber sämmtlich genommen keine eigene Classe auszumachen scheinen, so werden sie einstweilen nach ihren übrigen Kennzeichen unter den andern begriffen.

[3]) Zwischen Altgriechischen und Althetruriſchen Werken ist ohne

mehr ihres hohen Alterthums, als der Kunſt wegen Aufmerkſamkeit; denn die Zeichnung auf denſelben iſt von einem ſteifen Charakter, und die Figuren ſind mit wenig künſtlichem Aufwand in eine Reihe hinter einander geſtellt. Jedoch iſt dieſe Regel auch nicht ganz ohne Ausnahme, indem ſich mitunter Gruppen von gefälliger Simplizität und beſſerer Ausführung auf ihnen finden. Meines Erachtens ſind dieſe für jünger zu halten, aus Zeiten, wo die Kunſt ſich ſchon [10] mehr gebildet und das Rohe und Kindiſche ihrer erſten Verſuche abgelegt hatte.[4])

Nach dieſen einleitenden Bemerkungen, welche zwar keinen unmittelbaren Bezug auf unſer Gefäß zu haben ſcheinen, aber dennoch um beſſerer Klarheit und Deutlichkeit willen voraus

---

Zweifel ein ſehr geringer Unterſchied; denn wie man aus den beſten Schriftſtellern und den Monumenten ſelbſt erſieht, ſo fließt die älteſte Kunſt beyder Völker in eins zuſammen. Überhaupt mögen die Althetruriſchen Werke viel ſeltener ſeyn, als man ſonſt dafür gehalten hat, weil nunmehr gute Gründe vorhanden ſind, kraft welcher man die meiſten bisher für Hetruriſch ausgegebenen Statuen, Basreliefs und geſchnittenen Steine für Altgriechiſch hält. In ſpätern Zeiten aber hatten die Hetrurier einen eigenen Styl, welcher ſich von dem Griechiſchen ſehr weſentlich unterſcheidet. Die Sammlungen der Akademie zu Cortona und andere enthalten vollſtändige Zeugniſſe hierüber. Meine Leſer werden mir die Kürze und Trockenheit dieſer Anmerkung um ſo eher vergeben, weil es ohne genaue Abbildungen und eine weitläufige Schrift unmöglich ſeyn würde, ihnen ganz verſtändlich zu werden; diejenigen aber, welche gute Kenntniſſe der neuern Kunſt beſitzen, können ſich dieſen Unterſchied vorſtellen, wenn ſie ſich ein Verhältniß denken, ungefähr wie zwiſchen den Werken des Polidor, und denen des Roſſo Fiorentino, oder wie einer äußerſt verflochtenen Gruppe des Michel Angelo gegen eine von Raphael.

[4]) Es wäre zu wünſchen, daß die Gefäße der Großherzoglichen Sammlung zu Florenz, welche bei Arezzo, Volterra und andern umliegenden Ortſchaften ausgegraben ſeyn ſollen, wie Fea (Überſ. der Kunſtgeſch. T. 1. p. 215. Not. A.) berichtet, von erfahrnen Kennern genau unterſucht würden. Sie möchten vielleicht eine eigene bis jetzt noch wenig bekannte Gattung ausmachen, würden vermuthlich vieles zur nähern Kenntniß des Hetruriſchen Styls beytragen, und uns zugleich von der eigentlichen Beſchaffenheit der bey den Alten ſo geſchätzten Aretiniſchen Vaſen unterrichten.

zu ſchicken waren, kann ich nun zur nähern Beſchreibung deſſelben übergehen.

Man hat keine eigentliche Nachricht, wo, wie, und wenn daſſelbe gefunden worden ſey; das Zuverläſſige, was ich davon ſagen kann, beſteht bloß darin, daß der Cav. Venuti in Neapel ſolches vor nicht gar langer Zeit von jemand, der es einzeln beſaß, für ſeine Sammlung von Alterthümern gekauft hatte, und aus dieſer iſt es nachher an die jetzige durchlauchte Beſitzerin gelangt.

Es gehört zu der oben angezeigten zweyten Art, iſt, wie aus der Abbildung zu erſehen, glockenförmig [5]), und ſeine Verhältniſſe ſind auf dem Durchſchnitte nach Franzöſiſchem Maße genau angegeben.

[11] Die Bedeutung des Hauptgemähldes auf demſelben iſt nicht ſo räthſelhaft, als es ſonſt bey mehreren der Fall zu ſeyn pflegt; und da man ohne viele Schwierigkeit das Abenteuer Ajax des Lokriers mit der Caſſandra darin erkennt; ſo wird es mir um ſo viel leichter werden, ſeine Vorzüge in Abſicht auf die Kunſt aus einander zu ſetzen.

Obſchon dieſe Geſchichte dem Heldenmuthe des Ajax eben nicht zu großer Ehre gereicht, ſo haben demungeachtet die Alten reichen Stoff zu Kunſtwerken daraus zu ziehen gewußt, und glücklicher Weiſe für uns ſind verſchiedene derſelben dem allgemeinen Verderben entgangen. Winkelmann gedenkt einiger in den Monumenti Inediti, und giebt bey dieſer Gelegenheit beſonders ausführliche Nachricht von einem ſchönen erhobenen Werk in den Kellern der Villa Borgheſe, und wer ſich die Mühe nehmen will, unſere Vaſe mit jener Stelle bey Winkelmann zu vergleichen, der wird zwiſchen beyden Denkmahlen eine faſt vollkommene Ähnlichkeit bemerken.

Von dieſer Ähnlichkeit kann ich als Augenzeuge einige Nachricht geben, indem es mir gelungen iſt, in gedachten Kellern mich umzuſehen, und ob ich gleich nicht behaupten kann, eine genaue vergleichende Unterſuchung angeſtellt zu

---

[5]) Die Alten ſcheinen dieſe Form beſonders lieb gehabt zu haben, da ſie öfter, als alle andere, vorkömmt.

haben, weil mir unſre Vaſe damals noch unbekannt war: ſo iſt meine Erinnerung doch noch lebhaft genug, um zu wiſſen, daß die Vorſtellung auf dieſer mit jener des Basreliefs, wenigſtens in den Hauptſachen überein kömmt, ſo daß man nicht ohne alle Wahrſcheinlichkeit die Zeichnung auf der Vaſe für die Skizze oder den erſten Entwurf zum [12] Basrelief halten möchte. Sollte dieſe Vermuthung aber zu gewagt ſcheinen, ſo will ich mich bis aufs weitere beſcheiden, und zugeben: daß beyde Monumente (ſo ſchön und vortrefflich ſie übrigens auch ſind) doch vielleicht nur Nachahmungen eines noch beſſeren Urbildes ſeyn können.[6])

Was die Zeichnung unſerer Vaſe betrifft, ſo muß ich, ſelbſt zur Ehre der alten Kunſt, eingeſtehen, daß dieſelbe in Abſicht auf Sorgfalt und Fleiß mancher andern den Vorzug überlaſſen muß. Man nimmt zwar die Hand eines ſehr gelehrten und geübten Künſtlers daran wahr, welcher aber, im Gefühl ſeines Vermögens, wie ich glaube, an einigen Stellen nachläſſig geworden iſt: denn auf keine andre Art weiß ich es zu erklären, warum Ajax und Minerva am rechten Arm linke Hände haben. Dieſes Verſehen bleibt zwar immer ein wenig anſtößig, allein es iſt uns in der Caſſandra alles reichlich erſetzt, welche durchaus ſehr ſchön, und ich möchte wohl ſagen, mit unnachahmlicher Zärtlichkeit gezeichnet iſt — auch die Beine des Ajax ſind richtig und zierlich; beſonders verdient der in den Mantel gehüllte rechte Arm der größern Figur auf der Rückſeite des Gefäßes bewundert zu werden. Die Muskeln und Knochen deſſelben ſind mit dem größten Verſtand, und ſo zarten Schwingungen durch das Gewand durchſcheinend angegeben, daß dieſes Stück allerdings für eins der ſchönſten Muſter in ſeiner Art gehalten werden mag.

[13] Auch in den Falten zeigen ſich die vortrefflichen Grundſätze, das hohe Vermögen und die tiefen Einſichten des

[6]) Es liegen unermeßliche Schätze der alten Kunſt in den Kellern der Villa Borgheſe im Verborgenen auf Haufen, welche der großmüthige Prinz nun zum Nutzen aller Liebhaber und Künſtler, und um Vergnügen des geſchmackvollen Römiſchen Volks nach und nach ans Licht bringen läßt.

Künſtlers. Für unterrichtete Leſer hat dieſe Anmerkung um ſo viel mehr Gewicht, je mehr ſie die großen faſt unüberwindlichen Schwierigkeiten dieſes Theils der Kunſt kennen.

In Abſicht auf die Compoſition, in ſo fern nämlich derjenige geiſtige und dichteriſche Theil eines Kunſtwerkes darunter verſtanden wird, aus welchem man insbeſondere auf den Verſtand und das Genie des Künſtlers ſchließen kann, gehört das Hauptgemählde unſers Gefäßes unſtreitig zu den vortrefflichſten Producten der alten Kunſt. — Die Form der ganzen Gruppe iſt ſchön und gewählt, die Stellungen der Figuren ſehr ſimpel und natürlich, kunſtlos ſcheinend, und eben darum von der höchſten Kunſt. Nicht weniger lobenswerth iſt die geſchickte Vermiſchung der Gewänder mit dem Nackenden, der Gegenſatz der Glieder unter einander, und beſonders die Vertheilung der Extremitäten, indem letzteres eins von den allerſchwerſten und mühſamſten Dingen iſt. Denn weil eben dieſe äußern Gliedmaßen, wegen der kleinen Theile, aus denen ſie zuſammen geſetzt ſind, den Blick des Anſchauenden mehr als andere auf ſich ziehen; ſo muß der Künſtler darauf bedacht ſeyn, dieſelben ſo zu vertheilen, oder in Gruppen zuſammen zu ordnen, daß ſie eine angenehme Wirkung hervorbringen. Dieſer Methode haben ſich die Alten in den ſchönen Zeiten der Kunſt immer bedient, und die beſten Neuern haben ſie darin nachzuahmen geſucht.

Ich befürchte nicht getadelt zu werden oder zu viel zu thun, wenn ich den Kopf und die Hände der Caſſandra und des Ajax [14] für ein vortreffliches und nicht zu übertreffendes Beyſpiel ausgebe. Der große Künſtler weiß mit faſt göttlichem Verſtand unſer Auge damit auf den wichtigſten und bedeutendſten Theil ſeines Bildes zu ziehen, feſt zu halten, und endlich durch die umgebenden Arme ſanft dem übrigen zuzuleiten.

Wie groß und verehrungswerth aber auch die Kunſt in dieſem Falle ſeyn mag, ſo iſt es doch der ſchöne poetiſche Gedanke nicht weniger, daß die Bildſäule der Minerva den Ajax mit der Lanze bedroht: es wird damit ſehr fein und treffend auf die unmittelbare Gegenwart der Göttin, und auf

die ſtrenge Rache angeſpielt, welche ſie in der Folge wegen der Entweihung ihres Tempels an dem Helden nahm.

Nikolaus Pouſſin, der in den Fußtapfen der Alten zu wandeln verſuchte, ſoll in einem Gemählde von gleichem Inhalte die Minerva vorgeſtellt haben, als bedeckte ſie ſich mit dem Schilde vor Abſcheu das Geſicht. —

Es iſt, dünkt mich, ſehr auffallend, wie weit hier der große neuere Künſtler hinter dem größern alten zurückgeblieben iſt. Bey dieſem droht die Göttin, weil ſie mächtig iſt und den Frevel ſtrafen kann; bey jenem verbirgt ſie ſich, ſchwach, jungfräulich und ſchüchtern. — Die Göttinnen beyder Künſtler gleichen, wenn ich nicht irre, eine dem Jupiter des Homers, und die andere dem des Virgils.

Vielleicht möchte man mir den Vorwurf machen, daß es nun ſcheine, als ob ich geneigt ſey, die Zeichnung auf der Vaſe für ein [15] Originalwerk zu halten, da ich doch vorhin eingeſtanden habe, dieſe ſowohl, als das ihr ähnliche ſchöne Basrelief in der Villa Borgheſe könnten wohl beyde nur Copien eines verloren gegangenen noch beſſeren Urbilds ſeyn. —

Ich geſtehe, daß es nicht in meinem, und ſchwerlich in irgend eines andern Menſchen Vermögen ſteht, etwas Gründliches für oder gegen dieſe Originalität vorzubringen. Freylich kann man nicht recht begreifen, warum ein ſo vollkommener Meiſter der Kunſt (wofür wir billigermaßen den Erfinder dieſes Stücks zu halten haben) ſich Fehler erlaubt habe, die wir ſelbſt an Schülern mißbilligen müſſen; hingegen wäre es widerſprechend, wenn man glauben wollte, daß ein Stümper, der aus Unwiſſenheit und Ungeſchicke gefehlt, dennoch die ſchwerſten und künſtlichſten Theile ſo vortrefflich habe machen können.

Indeſſen mag ein jeder hierüber glauben, was ihm das Wahrſcheinlichſte dünkt, zum eigentlichen Werth oder vielmehr Nutzen der Sache thut es ja eben nicht viel: denn das Schöne iſt doch immer ſchätzbar, wo, wie und unter was für Bedingungen es ſich auch findet.

Dieſer Zweifel wegen iſt es ſehr ſchwer zu beſtimmen,

aus welcher Zeit unſere Vaſe eigentlich ſey. Im Fall ſie aber keine Copie eines älteren Werks, ſondern ein wirkliches Original iſt, ſo kann mit Wahrſcheinlichkeit vermuthet werden, daß dieſelbe noch in den beſten Zeiten der Kunſt, und alſo ehe die Römer die Herrſchaft über Italien erlangt hatten, verfertigt worden ſey. Denn weil hernach in dieſem Lande wenig Ruhe mehr war, indem es [16] entweder durch bürgerliche oder andere Kriege, oder auch durch die Raubſucht der Beherrſcher verwüſtet wurde, und der gute, oder vielmehr der beſte Geſchmack ſchon ſehr merklich abgenommen hatte, ſo iſt nicht zu glauben, daß beſonders verdienſtliche Werke haben entſtehen können. — Es ſcheint, daß unterm Auguſt der edelſte Geiſt der Kunſt gleichſam ſchon verraucht war: zwar ſehen wir noch viel jüngere Arbeiten, welche mit Recht für ſehr vortrefflich gehalten werden; allein dieſe Vortrefflichkeit bezieht ſich doch nur auf das, was im ſtrengen Sinne und vergleichungsweiſe mit Werken älterer Zeit mechaniſch genannt werden darf.

Ich zweifle ſehr, ob man auch nur ein einziges Denkmahl aufweiſen könne, welches unläugbar zu den Zeiten der Kaiſer gemacht und erfunden wäre, und, als ſchöne Compoſition betrachtet, unter den vorzüglichen Antiken eine Stelle verdiente.

Gehen wir die ganze Trajaniſche und Antoniniſche Säule durch, ſammt allen Vergötterungen, Opfern, Triumphen, Jagden u. ſ. w. ſo finden wir vortreffliche Ausführung, wohl geworfene Gewänder, oft auch ſchöne Formen und gut geſtellte einzelne Figuren; aber nie etwas, das im Zuſammenhang als Gedanke, Erfindung oder Anordnung, groß, erhaben und bewundernswerth heißen kann.

Gegen dieſe Behauptung, die man ohne Zweifel für ſehr verwägen halten wird, weil ſie dem gemeinen Glauben widerſpricht, wird vermuthlich vieles eingewendet werden; da ich aber billigermaßen die Wahrheit mehr als meine eigene Meinung lieb habe, ſo ſoll michs gar nicht verdrießen, wenn mich jemand eines beſſern überführen kann. Doch ich habe ſelbſt vieles, ja das meiſte [17] geſehen, und manches verglichen, und wenn ich alles bedenke, ſo ſcheint es, als wenn aus mehreren vornehmlich drey Beweiſe gegen mich wären,

nemlich das eine große Basrelief am Bogen des Conſtantin, das Opfer am Pallaſt in der Villa Medicis, und das Verlöbniß aus dem Pallaſt Juſtiniani. [7]) Durch alle drey aber wird das, was ich geſagt habe, eher beſtätigt als verworfen. Denn das Basrelief am Bogen des Conſtantin iſt, im Ganzen genommen, verworren angeordnet, und der ſo berühmte Gedanke von der Viktoria, welche ſich auf die Zehen hebt um dem Trajan einen Kranz aufzuſetzen, hat an ſich etwas ſehr Spitzfündiges und Geſuchtes, iſt auch für die bildliche Darſtellung nicht allzu bequem. Das Opfer in der Villa Medicis [8]) zeugt auch nicht gegen meine Meinung; denn man findet dieſe Gruppe ſo oft beſſer oder ſchlechter wiederholt, als Hauptgruppe und als Nebenwerk angebracht, daß man leicht ſieht, ſie iſt damals irgend einem berühmten Kunſtwerk abgeliehen worden. Die Hochzeit im Pallaſt Juſtiniani iſt eine ſchlechte Arbeit und aus den Zeiten des Verfalls der Kunſt, wie die daneben angebrachten Säulen mit Spirallinien zeigen. Zwar iſt die gleiche Vorſtellung auf andern Denkmahlen weit beſſer ausgeführt; allein ſie iſt ebenfalls als urſprünglich Griechiſch zu betrachten, indem man ſie auch mit Griechiſchem Coſtum, wie z. E. auf der Graburne mit der Vermählung Jaſons und der Medea in der Villa Albani, findet. —

[18] Es iſt ſehr zu bedauern, daß wir unter der großen Menge von Kunſtſachen aus Hadrians Zeiten dennoch nicht ein einziges beträchtliches und aus mehreren Figuren zuſammengeſetztes Werk kennen, welches uns in dieſer Rückſicht mit dem damaligen Geiſt der Kunſt bekannt machen könnte: denn der Giebel am Parthenon iſt noch von niemand geſehen und beſchrieben worden, der fähig geweſen wäre richtig darüber zu urtheilen, und vielleicht iſt er auch ſchon zu ſehr zerſtört,

---

[7]) Alle drey ſind aus den Admir. Rom. v. P. S. Bartoli den Liebhabern hinlänglich bekannt, und das erſte iſt von M. Ant. ſehr vortrefflich in Kupfer geſtochen.

[8]) Es iſt dasjenige, welches unbilligen Kritikern ſchon ſo oft Gelegenheit gegeben, den Raphael als Nachahmer anzuklagen, weil er in ſeinem Opfer zu Lyſtra Rückſicht darauf genommen zu haben ſcheint.

um viel Belehrung hoffen zu laſſen. Wie ſollte man unter den Antoninen finden, was unter Hadrian, Trajan, Titus, ja ſelbſt unter Auguſt vergebens geſucht worden iſt? Es ſcheint alſo, daß die Kunſt wie ein unveräußerliches Eigenthum der Griechiſchen Nation betrachtet werden müſſe: mit dieſer ihrer Pflegerin erhob ſie ſich, glänzte und ſank ſie wieder.

Andere mögen nun unterſuchen, ob das, was hier von der bildenden Kunſt geſagt worden iſt, auch bey den Schriftſtellern zutreffe, und ob nicht das Blühende, Zarte und Bilderreiche der Phantaſie, der hohe Sinn und das einfältige Schöne, was wir an den ältern Griechen bewundern, bey den Römern und ihren Zeitgenoſſen in viel geringerm Maße ſich finde.

Ich glaube, das Reſultat dieſer Unterſuchung müſſe mir günſtig ſeyn, weil in jenen Tagen die Künſte ſich noch näher verwandt waren, und mehr als jetzt von einander abhingen.

Mit den Gefäßen der Alten trug ſich der gewöhnliche Fall zu, daß man gerade dasjenige davon wunderbar und unerklärlich fand, worüber ſich am leichteſten hätte Rechenſchaft geben laſſen; weil aber immer unſer Porzellan und übrige Töpferwaare dabey [19] zum Maßſtabe genommen wurde, ſo hatte man freylich Urſache genug zu erſtaunen, wenn man unerwartet auf etwas Gutes, Geſchmackvolles oder gar Vortreffliches ſtieß.

Wenn ich nun hoffen kann, durch dieſe Schrift, und deutlicher durch die Abbildung ſelbſt, dargethan zu haben, daß auch unſere Vaſe, ungeachtet man ihr manches vorwerfen kann, von einem ſehr erfahrnen und vortrefflichen Künſtler herrühre; wenn es ſich noch von vielen andern beweiſen ließe, daß ſie mit unter die beſten Werke der alten Kunſt gehören; wenn ich ferner ſogar bezeugen kann, daß mir unter der Menge, die ich geſehen habe, nicht eine einzige von beträchtlicher Größe vorgekommen ſey, die auffallend ſchlecht bemahlt geweſen wäre; wenn man über alles dieſes noch weiter bedenkt, daß dieſe Gefäße mehr zur Zierde als zum Gebrauch dienten, mehr Kunſtwerke als Hausrath waren: ſo läßt ſich daraus folgern, daß ſelten mittelmäßige und gemeine, ſehr oft gute, ja zuweilen vielleicht ſelbſt die großen Meiſter der

Kunſt Vaſen bemahlt haben; und dann erklärt es ſich von ſelbſt, warum die Zeichnung auf denſelben durchgängig ſo ausnehmend leicht, frey, und oft ſo zierlich und richtig iſt. Künftig wird ſich auch niemand mehr darüber wundern dürfen, oder es als eine große Schwierigkeit für den Künſtler anſehen, daß die Striche wegen Trockenheit des Thons ſchnell und unabgeſetzt gezogen werden mußten. Den guten Mahlern des Alterthums war dieſes wahrlich eine Kleinigkeit. Jetzt noch, in der Zeit des Abnehmens der Kunſt, muß jedermann, der nur einigen vernünftigen Unterricht im Zeichnen genoß, wenigſtens wiſſen, daß alle Umriſſe, vornemlich die mit der Feder, auf eben dieſe Art gemacht werden ſollen; weil eine abgeſetzte Linie keiner zarten Schwingungen fähig iſt, und daß an [20] dem Orte, wo ſie unterbrochen worden, allemal eine Ungleichheit oder kleiner Winkel entſteht, welches ihr ein unreines, holprichtes Ausſehen giebt. Darum iſt es eine wichtige praktiſche Regel der Kunſt, jede Linie unabgeſetzt bis dahin zu ziehen, wo ſie ſich mit einer andern in einem Winkel verbindet. Weil es aber ſehr ſchwer iſt, bey dieſem Verfahren dennoch genau zu bleiben, ſo zeichnet man ſich erſt ſorgfältig vor; und das thaten die alten Mahler der Vaſen auch, wie wir an der unſrigen deutlich ſehen können, wo die Umriſſe auf den friſchen Thon mit einem Stifte ſanft eingedrückt worden ſind; und dieſe erſte Zeichnung war viel detaillirter, als die hernach aufgetragenen ſchwarzen Contoure. Noch ein anderes Beyſpiel erinnere ich mich auf einer ausnehmend ſchönen Vaſe in der vortrefflichen Sammlung der Familie Vivenzio zu Nola geſehen zu haben, wo der erſte Entwurf wie mit Rothſtein gezeichnet iſt. Dieſes giebt auch zugleich einen unwiderſprechlichen Beweis, daß der Künſtler nicht kopirt, ſondern wirklich ſelbſt erfunden habe: denn indem er anfänglich mit ſeinem Entwurfe nicht ganz zufrieden ſeyn mochte, ſo veränderte er vieles in der Lage der Glieder, und verbeſſerte auch in der That dadurch ſein Werk ſehr.

Man darf mich aber nicht mißverſtehen und glauben, daß ich die großen Vorzüge, welche die Alten auch ſelbſt in den

8]

mechaniſchen Theilen der Kunſt über uns gehabt, hiermit abläugnen wollte: meine Meinung geht bloß dahin, daß, wenn es uns wieder einmal gelingen könnte ſo viel Geſchmack zu haben, und die Künſte mit eben ſo reinem Verſtande zu üben, wie ſie gethan, daß alsdann, ſage ich, alle jene Vortheile und Handgriffe, welche man als verloren beklagt, und in welche die eitele Unwiſſenheit, um ihre Blöße zu verbergen, das Weſen der Kunſt ſetzt, ſich bald von ſelbſt wieder finden müßten.

[21] Ich merke noch an, daß man ſich zu der Mahlerey auf Vaſen wahrſcheinlicher Weiſe eines Pinſels bedient hat, welcher zwar viele Farbe faſſen, aber dabey doch eine ſehr feine und elaſtiſche Spitze haben mußte: denn überall, wo die Linien nur ein wenig ſtark werden, ſehen ſie erhaben aus, weil derſelbe beym geringſten Druck die Farbe ſo reichlich abgab. An einer Schale in gedachter Sammlung zu Nola hatte das Schwarz nicht völlig zugereicht, und man nimmt daran deutlich wahr, wie ein ziemlich großer Pinſel nach und nach ledig worden, und ſich endlich vollends ausgewiſcht habe.

Dieſes iſt nun alles, was ich meines Orts über dieſen Gegenſtand zu ſagen nützlich und nothwendig erachtet habe. Ich bin, ſo viel möglich war, bloß auf der Kunſtſeite deſſelben geblieben, theils, weil dieſe bey dergleichen Werken noch nie anders als nur im Vorbeygehen berührt worden iſt, theils, weil ich alles, was eigentlich dem Antiquare gehört, ſchicklicher denen überlaſſe, die beſſer als ich von den Sitten und Gebräuchen der Alten aus den Schriften derſelben unterrichtet ſeyn können. Es würde aber gewiß allen denen, die ſich für Kunſt und Kunſtwerke intereſſiren, ein ſehr angenehmes Geſchenk ſeyn, wenn ſich ein gelehrter Alterthumsforſcher die Mühe geben wollte, zu erklären, ob, und in wie fern die beyden Figuren auf der Rückſeite des Gefäßes mit den andern in Verbindung ſtehen, was ſie vorſtellen, und was das über ihnen hängende Gefäß, welches entweder zu triefen, oder mit Bändern behangen zu ſeyn ſcheint, für eine Bedeutung habe? Überdem bedarf auch der merkwürdige Umſtand, daß die

Caſſandra und die Bildſäule der Minerva ſo kurz und faſt auf Amazonenart gekleidet ſind, und noch einige Nebenumſtände, einer gelehrten Auslegung.

[22] Deswegen iſt die größte Sorgfalt und Treue in der Abbildung angewendet worden, und man hat ſich nicht erlaubt auch nur das geringſte auszulaſſen, oder deutlicher zu machen, als es auf der Vaſe ſelbſt iſt, und ſogar das weiſſe Gewand der Caſſandra, welches mit dicker weiſſer Farbe aufgetragen war, die etwas Schaden genommen hat, lieber ſo unbeſtimmt gelaſſen, als durch den geringſten Zuſatz vollſtändiger machen wollen.

Dieſes Verfahren braucht zwar viele Behutſamkeit, Verläugnung und Fleiß; es iſt aber nothwendig, wenn die Alterthumskunde einen Gewinn zu hoffen haben ſoll.

Könnte ich mir ſchmeicheln, daß ich diejenigen, die, mit natürlicher Anlage zum Geſchmack geboren, Luſt am Schönen der Kunſt haben, aber nicht ſo glücklich geweſen ſind, vorzügliche Werke der Alten in oder außer Italien zu ſehen, hierdurch näher unterrichtet hätte, oder denen, welche dergleichen geſehen, manches Schöne wieder ins Gedächtniß brächte; ſollte ich ſo glücklich ſeyn, die Liebhaber auf die Schönheiten und Vorzüge der alten Kunſtwerke aufmerkſamer zu machen, und in den Künſtlern ein Streben zu erwecken dieſelben nachzuahmen; dann hätt' ich einen ſchönen Lohn für meine Mühe erlangt.

Die Aldobrandiniſche Hochzeit

von Seiten der Kunſt betrachtet von Heinrich Meyer.

[Die Aldobrandinische Hochzeit. Eine archäologische Ausdeutung von C. A. Böttiger. Nebst einer Abhandlung über dies Gemälde von Seiten der Kunst betrachtet, von H. Meyer. Mit einem Kupfer. Dresden 1810. S. 173—206]

[175] Aus den vorſtehenden gelehrten Unterſuchungen über das antike, unter dem Namen Aldobrandiniſche Hochzeit bekannte Gemälde, werden die Leſer bereits hinlänglich unterrichtet ſeyn, was das Ganze bedeutet und jede einzelne Figur, desgleichen von der Zeit, dem Ort und den Umſtänden der Auffindung. Der Verfaſſer dieſes Beitrags kann demnach füglich alles dasjenige was auf die gedachten Dinge Bezug hat übergehen; hingegen liegt ihm ob die Kunſtverdienſte des Monuments auseinander zu ſetzen, einiges über das techniſche Verfahren an demſelben mitzutheilen und Rechenſchaft zu geben, in welchem Zuſtand es ſich befindet. — Zuerſt alſo

Von der Erfindung.

Wünſchenswerth wäre es freilich geweſen in der Aldobrandiniſchen Hochzeit, die, wenn auch nur flüchtig behandelte Copie irgend eines berühmten griechiſchen Meiſterſtücks zu erſpähen, um auf ſolchem Wege dem uns noch mangelnden anſchaulichen Begriff von der beſſern Malerei der Alten wenigſtens etwas näher zu rücken: allein man wird ſich mit dieſer Hoffnung kaum noch ferner ſchmeicheln dürfen, da in der vorigen Abhandlung gezeigt worden, daß [176] darin verſchiedene den griechiſchen Sitten fremde Umſtände vorkommen. Demnach müßte auf allen Fall zugegeben werden,

ein griechiſches Urbild ſei hier von dem ſpätern römiſchen oder zu Rom arbeitenden Maler, frei, wohl auch mit einigen Einmiſchungen nachgeahmt worden. Wenn aber nun das Werk von Seiten der Erfindung ohne alle weitere Rückſicht betrachtet wird, ſo erſcheint es rund abgeſchloſſen, in ſich vollendet, ohne Lücken oder Ueberfluß, und der Inhalt iſt im Allgemeinen durch ſich ſelbſt völlig klar ausgeſprochen, ſo daß die Vermuthung wichtiger Abweichungen vom Urſprünglichen viel an ihrer Wahrſcheinlichkeit einbüßt und man ſich, alle Umſtände wohl erwogen, doch endlich geneigt findet zu glauben, die etwa geſchehenen Abänderungen griffen in's Weſentliche nicht bedeutend ein und Zuſätze möchten bloß etwa in den Nebenwerken ſtatt gefunden haben. Denn fremde Einmiſchungen angenommen, ſo müßten ſolche mit ungewöhnlicher Kunſtkenntniß gemacht ſeyn, weil wie gedacht das Ganze in Betreff der Erfindung und man kann hinzuſetzen auch der Compoſition rund und abgeſchloſſen in ſich ſelbſt erſcheint.

Anordnung.

So nennt man in der Kunſtſprache theils die allgemeine Austheilung der Figuren auf dem Raume des Gemäldes, theils die den Figuren und ihren Gliedern angewieſenen kunſtgerechten Stellungen, die Verbindung der [177] Figuren zu Gruppen, der Gruppen zum Ganzen der Darſtellung. Nun haben aber geſtrenge Kunſtrichter der Aldobrandiniſchen Hochzeit ſchon oft vorgeworfen „ihre Figuren ſeyen insgeſamt „in eine Reihe, auf dieſelbe Linie des Plans hingeſtellt, welches „weder maleriſch, noch der in der Kunſt zu bezweckenden „ſchönen Mannigfaltigkeit zuträglich, noch auch an ſich ſelbſt „natürlich ſei: dergleichen Anordnung wäre wohl den Bedingungen eines Basreliefs angemeſſen, keineswegs aber in „einem Gemälde zu billigen.“ — Lieben Freunde! geſchehe nur alles an ſeinem Ort und zu ſeiner Zeit. — Der Aldobrandiniſchen Hochzeit ſchadet es keineswegs, daß ihre Figuren ungefähr auf gleicher Planslinie ſtehen; wären ſolche nach gewöhnlichem Gebrauche mehr hinter einander verſchoben, einige mehr in die Tiefe, andere mehr vorwärts gerückt,

würde wohl darum die Handlung verständlicher oder die Gruppen gefälliger seyn? — Gewiß nicht! und darum sollte niemand sagen die Anordnung sei fehlerhaft, wenn sie auch bloß als Anordnung betrachtet, möglicher Weise vollkommener seyn könnte. Aber es giebt noch einen andern Gesichtspunkt, aus welchem die Anordnung der Figuren unsers Denkmals nicht allein vertheidigt werden kann, sondern sogar zweckmäßig erscheint. Es beliebe nämlich dem Kunstrichter nur, sich über gemeine Wirklichkeitsforderung zu erheben und dem Maler des Stücks etwas poetische Freiheit, oder mit andern Worten, Symbolik in seiner Darstellung zu erlau- [178] ben, alsdann wird sich zeigen, daß derselbe drei Abtheilungen einer Wohnung hat andeuten wollen und sich eine Art von Durchschnitt gedacht wo drei verschiedene Scenen vorgehen, die kunstmäßig in ein Ganzes verbunden sind. Im äußern Raume nach dem Hof oder Garten zu, der auch durch Bäume hinreichend bezeichnet ist, erscheinen die drei Figuren, welche das Hochzeitlied singen und Opfer spenden; sodann kommt das Hochzeitliche Gemach wo die Braut auf dem Bette sitzt mit der Brautwerberin, Pronuba, Peitho, oder wie man die zusprechende Figur sonst benennen will, nebst der dritten Salbe Ausgießenden, und, dieses Brautgemachs Absonderung, von dem äußern Raum sowohl als von dem Innern wo das Bad bereitet wird, ist durch die beiden Pfeiler deutlich. Der Bräutigam, welcher festlich gekränzt noch außer dem Brautgemach ungeduldig auf den Augenblick harret da er eingelassen werden soll, hilft theils die verschiedenen Gruppen mit musterhafter Kunst verbinden, theils ist die ihm angewiesene Stelle, wie ohne Auslegung wird verstanden werden, bedeutend in Beziehung auf ihn selbst. Auf der andern Seite des Bildes ist hingegen die Verbindung der Hauptfiguren im Brautgemach mit denen, die im innersten Raume das Bad bereiten, durch die Figur welche Salbe ausgießt minder glücklich bewerkstelligt. Das ist, wenn der Verfasser dieser Blätter nicht sehr irrt, der Darstellung wahrer Sinn, welcher die Anordnung des Ganzen vor allen denen, die an [179] dem heut zu Tage Ungewöhnlichen derselben Anstoß nehmen, rechtfertigen mag.

— Prüft man nun jede Gruppe insbesondere, so kann die aus dem Bräutigam, der Braut und der Zusprecherin bestehende für ganz vortrefflich angeordnet gelten; wie sie denn auch bekanntlich von neuern Künstlern sehr oft und auf verschiedene Weise nachgeahmt worden. Die Figuren welche mit dem Bade beschäftigt sind, bilden ebenfalls eine kunstgerecht angeordnete Gruppe; die auf der entgegengesetzten Seite, wo die Opferspende geschieht und das Brautlied gesungen wird, ist in ihrer Zusammenstellung geringer anzuschlagen, doch die Leyerspielerin für sich allein betrachtet gehört wohl ohne Widerrede unter die am zierlichsten gestellten Figuren, die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, und beinahe eben so großes Lob wird in gleicher Hinsicht der Figur des Bräutigams zukommen, dessen Gebärde in hohem Grad malerisch, mannigfaltig und voll Bewegung ist, und dessen Glieder mit unübertrefflicher Kunst contrastiren.

Zeichnung.

Das unbedeutendste Kunstjüngerlein, wenn es die Aldobrandinische Hochzeit sehen oder gar nachahmen sollte, wird sich im ersten Falle des Tadels schwerlich enthalten, im andern aber wohl unfehlbar der Verbesserung unterfangen wollen; denn von allen den 10 Figuren dieses Gemäldes ist keine, der sich in Gemäßheit der gangbaren an das [180] Kunstwerk geschehenden Forderungen nicht Vorwürfe machen ließen; unterdessen fehlte es dem Meister nicht an Kenntniß der menschlichen Gestalt, ja man kann behaupten er sei ein guter tüchtiger Zeichner gewesen, weil diejenigen Theile denen er Aufmerksamkeit schenken wollte ohne Ausnahme richtig gezeichnet sind. Aber das ganze Stück ist überhaupt flüchtig, oder nach der Kunstsprache zu reden, skizzenhaft behandelt, nur das zur Bedeutung Unentbehrliche sollte geschehen und eigentlich findet man keine fehlerhaften sondern bloß mangelhafte Stellen: Der Styl der Formen ist übrigens zierlich, die Verhältnisse edel, der Charakter einer jeden Figur verschieden und sehr gut gehalten.

Ausdruck.

Könnte wegen der vorhin angezeigten Nachläſſigkeiten in der Zeichnung noch gezweifelt werden, ob das antike Gemälde, von dem gehandelt wird, auch wirklich Arbeit eines guten Künſtlers ſey, ſo würden doch die vorzüglichen Verdienſte des Ausdrucks der Figuren die Streitfrage allenfalls zum Vortheile des Monuments entſcheiden. Die züchtige Scham im Geſichte der Braut, die ihre Wangen mit holder Röthe färbt; das ungeduldige Verlangen in der ganzen Figur des Bräutigams, in ſeinen funkelnden Augen, dem etwas geöffneten Mund und den von der raſchen Wendung des Haupts geſchüttelten Locken, ſind allerdings vortrefflich und man müßte bis zu den größten Meiſtern auf- [181] ſteigen, wenn aufgegeben wäre in Werken der neuern Kunſt gleichmäßig gelungene Gegenſtücke nachzuweiſen. Eben ſo viel Rühmliches als vom Brautpaar iſt auch von der Leyerſpielerin zu melden; ihr liebliches Geſicht voll Fröhlichkeit, kann nicht geiſtreicher, nicht belebter gedacht werden. Der Matrone, welche die Wärme des Bades prüft, iſt man hier ebenfalls Erwähnung ſchuldig, ihre Züge ſind zwar weniger zart, es herrſcht jedoch im Geſicht ſo wie in der Haltung der ganzen Figur ein würdiger Ernſt und beſonnene Ruhe, zu der ihr beygelegten Handlung ungemein paſſend.

Colorit.

Dieſe Eigenſchaft iſt an unſerm Denkmal in zweierlei Beziehungen zu betrachten: erſtlich in wie ferne der Meiſter deſſelben ſein eigenes Talent als Coloriſt beurkundet, und zweitens in Hinſicht auf die im allgemeinen beobachteten Regeln, welche vermuthlich der Malerei der Alten überhaupt werden gemein geweſen ſeyn. Betrachtet man alſo das Colorit der Aldobrandiniſchen Hochzeit in ſpezialer Beziehung auf die vom Meiſter derſelben beſeſſene Geſchicklichkeit in dieſem beſondern Theile der Kunſt, ſo verdient derſelbe allerdings den Ehrennamen eines guten Coloriſten, freilich ſteht er nicht auf der hohen Stufe Wahrheit ähnlicher Naturnachahmung, wie etwa die beſten Meiſter der Venetianiſchen Schule; doch iſt die

Carnation [182] durchgängig heiter, auch nach Beſchaffenheit des Charakters der Figuren richtig abwechſelnd im Ton. Vom Zärtlichſten bis zum Kräftigſten hat er alle Nuanzen deſſelben in ſeiner Gewalt. Unter der Rubrik des Ausdrucks wurde oben ſchon lobend erwähnt, wie züchtige Scham die Wange der Braut rötbet, und dieſer Umſtand wäre allein genug die gute Beſchaffenheit des Colorits außer Zweifel zu ſetzen; kunſtliebende Leſer aber, welche noch genauer darüber unterrichtet zu ſeyn wünſchen, können einen ziemlich deutlichen Begriff erhalten, wenn ſie ſich die Farbengebung im Geſicht der Braut etwa ſo denken wollen wie an einem von den zarten Köpfen des Guido Reni, worin der grauliche Silberton nicht zu ſehr vorwaltet. Die Zuſprecherin ſo wie das Mädchen, welches an dem Dreifuß ſtehend die Opferſpende eingießt, laſſen ſich in Betracht ihrer blühenden Tinten etwa mit Figuren in Gemälden des Fr. Albani vergleichen; das Mädchen, jünger und zärter, iſt jedoch etwas heller gehalten als die Zuſprecherin. Die Figur welche auf der Leyer ſpielt, eine niedliche rundwangige lebhafte Brunette, hat vermöge des ihr beigelegten Charakters etwas höhere und abwechſelndere Fleiſchfarben erhalten; eben ſo ſchicklich ſcheint auch der ruhig neben ihr ſtehenden Figur mit der Krone urſprünglich ein blaßer Ton mitgetheilt. Die Matrone auf der andern Seite des Bildes, welche das Waſſer zum Bade rührt, zeigt ein ſehr kräftiges Colorit; die nackenden Theile an der Figur welche [183] die Salbe in die Muſchel gießt, fallen in einen geſunden ein wenig bräunlichen Ton, als wäre dieſelbe entblößt der Luft und der Sonne viel ausgeſetzt geweſen. Stark rothbraun iſt endlich die Carnation des Bräutigams, mehr gefärbt als ein neuerer Maler ſich ſolches möchte erlaubt haben: doch man bedenke, daß die Farbe griechiſcher Jünglinge die viel gerungen, gelaufen, ſich taglich gebadet, gejagt hatten auch übrigens nicht mit ſo empfindlich verhüllendem Kleidern angethan waren wie wir, wohl etwas tiefere Farben haben mochten als gegenwärtig natürlich ſeyen.

Die von dem Auge in Hinſicht auf das Colorit befolgten Regeln werden, wofern es erlaubt iſt nach dieſem einen Bilde

zu urtheilen, in wesentlichen Stücken von denen der Neuern ab. Ein vorurtheilsfreier Beschauer wird von dem heitern fröhlichen Spiel der Farben auf das freundlichste angesprochen, sie erscheinen durchaus munter in reinem ungeschwächten Zustande oder in gefälligen Mischungen, stehen harmonisch, niemals grell abstechend neben einander und theilen sich durch Widerscheine mit, auch findet sich das Mittel eines im Ganzen herrschenden Tones angewendet, um noch mehrere Uebereinstimmung zu erzielen und hier fällt dieser Ton in's Violette; man kann aber aus guten Gründen muthmaßen, solcher werde in andern Werken nach Beschaffenheit des Gegenstandes mannigfaltig abgewechselt worden seyn und die Harmonie der übrigen Farben ihm jedesmal entsprochen haben. Ein Umstand, welcher die Malerei der Alten, in Betreff des von den Farben abhängenden Charakters der Bilder ungleich mannigfaltiger, gefälliger und auch bedeutsamer gemacht haben muß als es die Malerei der Neuern ist.

Bei genauer Beobachtung der Aldobrandinischen Hochzeit bemerkt man einen ungefähr zwei Zoll breiten Streifen, welcher an verschiedenen Stellen noch wohl erhalten unter dem Bilde herläuft, und ursprünglich dasselbe auf allen Seiten mag umgeben haben; dieser Streifen ist nach Art eines Regenbogens oder prismatischen Bildes mit verschiedenen in einander der Länge nach verlaufenden Farben gemalt und weil kein Grund vorhanden, ihn als einen bloß willkührlichen Zierrath zu betrachten, indem er weder sehr auffallende Wirkung thut noch an sich besondere Zierlichkeit hat, hingegen in Verhältniß der so eilfertigen Behandlung des ganzen Gemäldes den Künstler ansehnliche Mühe muß gekostet haben, ist man folglich zu der Vermuthung berechtigt, ein so sonderbares Nebenwerk werde nicht völlig unbedeutend da stehen; und, wäre es nicht gar möglich, daß dasselbe sich auf die Farbenharmonie des von ihm umgebenen Gemäldes bezöge? In solchem Fall würde der Meister, wenn eine Vergleichung aus der Musik hier statt findet, einen Akkord, die Tonweise dadurch haben angeben wollen aus welcher sein Stück gespielt ist.

Der Verfasser dieser Blätter gesteht gerne, daß alles was

er von der Bedeutung des erwähnten Streifens ge- [185] ſagt, bloße Vermuthung ſei, und überläßt es nun dem Nachdenken und Fleiß anderer Forſcher ſolche Vermuthung entweder feſter zu ſtellen oder durch Gegenbeweiſe die Unhaltbarkeit derſelben darzuthun.

Beleuchtung.

Daß die Alten ſich in der Kunſt auf Licht und Schatten weniger gut als die Neuern verſtanden hätten, war ſonſt eine ziemlich gewöhnliche, jedoch grundfalſche Behauptung, welche, ſeitdem die Alterthumskunde ſo anſehnliche Fortſchritte gemacht, keiner Widerlegung mehr bedarf; allein es iſt der Mühe und des Verſuches werth zu zeigen, wie ſich die Malerei der Alten und die der Neuern in dieſem wichtigen Punkt von einander unterſcheiden. Ausnahmen abgerechnet, mögen die Gemälde der Alten nicht ſo Figurenreich, und wo wegen der Beſchaffenheit des zu bearbeitenden Stoffs ſich dergleichen nicht vermeiden ließ, die Figuren derſelben weniger übereinander gedrängt geweſen ſeyn, als neuere Kunſtſitte es mit ſich bringt.

Daß es Fälle gegeben, wo das Licht auf einen Punkt geſammelt war, und nach Maaßgabe der weitern Entfernung von dieſem Punkt, allmälig abſtarb, iſt wahrſcheinlich, vermöge der Nachrichten von berühmten Werken, welche nächtliche von Feuer oder Fackellicht erleuchtete Scenen dargeſtellet; alſo dürften die Alten mit den ſogenannten Effectſtücken und der Art von Austheilung Licht und Schattens über das Ganze, deren wir uns bedienen, wohl [186] bekannt geweſen ſeyn: indeſſen ſieht man ſolche in der Aldobrandiniſchen Hochzeit nicht angewendet, wo ſie auch in der That wenig zweckmäßig geweſen wäre, weil die Figuren in einer Reihe ſtehen, folglich, wenn das mächtigſte Licht auf die Hauptfiguren in der Mitte gefallen und von denſelben gegen beide Enden hin ſchwächer geworden wäre, das Werk ein erkünſteltes Anſehen würde gewonnen haben. Die Farben ſchienen daher dem Künſtler ein natürlicheres und vortheilhafteres Mittel ſeine Hauptfiguren gehörig zu heben, und das weiße mit zarten Widerſcheinen ſpielende Gewand der Braut, das Violette der

Zuſprecherin, nebſt dem friſchen Grün und Goldgelb des Bettes, ſind von ihm zu dieſem Zweck mit großer Einſicht und beſtem Erfolg angewendet worden.

Für die Beleuchtung einzelner Gruppen in großen Maſſen von Licht und klaren Schatten, woraus Deutlichkeit und gefällige Wirkung entſpringen, haben ſich in den herkulaniſchen Centauern-Gruppen[1]) herrliche Muſter erhalten, man darf ſie nur anſehen und ſtudiren, um zur Ueberzeugung von der großen Kunſt und Einſicht der Alten auch in dieſem Stücke zu gelangen, man darf ſie nur nachahmen um ſicher den rechten Weg einzuſchlagen.

Nach dem Prinzip der Maſſen, ſoll in Abſicht auf Beleuchtung, jeder Körper eine helle d. h. dem Licht entgegengewendete Seite zeigen und eine dunkle, nämlich [187] vom Licht nicht getroffene: jene Lichtſeite ſoll weder von auffallenden Erhöhungen noch von Vertiefungen unterbrochen ſeyn, damit nicht kleine dunkle Stellen die Ruhe ſtören; aus der dunkeln Maſſe oder der Schattenſeite ſollen keine einzelnen Theile hervorragend Licht empfangen, ebenfalls um die Ruhe nicht zu unterbrechen. Dieſes ſind unwandelbare Kunſtregeln, auch haben die beſten neuern Maler ſolche in Acht genommen, unterdeſſen ſcheinen ſie in unſern Malerſchulen doch nie recht allgemein gekannt und geübt, ſondern immer eine Art von Geheimniß geblieben zu ſeyn, dahingegen man ſie in den Werken der Alten aus guter Zeit überall angewandt findet.

Doch um wieder auf die Aldobrandiniſche Hochzeit zurückzukommen, ſo ſtellen ſich die Gegenſtände in derſelben, erwähnter Regel zufolge, einfach mit großen ruhigen Maſſen beleuchtet dar; zum Zweck der Deutlichkeit und gehöriger Sonderung, hat der Künſtler gewandt und ſorgfältig, überall helle Partien auf dunkeln und dunkle auf hellen ſich abheben laſſen; die nackten Theile ſind alle gerundet wie die Nachahmung der Natur es erheiſcht, helle Lichter ſchwinden in Mitteltinten, dieſe gehen ſanft in die Schatten über, und die Schatten ſind von Widerſcheinen erhellt. In Betracht dieſer

[1]) Pitture antiche d'Ercolano. T. I. tav. XXV. XXVI.

[9

Eigenſchaften wäre alſo die Kunſt des Monuments zu loben, aber es hat noch eine welche zur Nachahmung beſonders einladet, nämlich die Art wie der Künſtler die Beleuchtung der bekleideten Theile [188] der Figuren angeſehen und ausgedrückt. Hierin ſcheinet die alte Kunſt Grundſätze befolgt zu haben, welche von denen der Neuern weſentlich abweichen, und ein Verſuch die Sache mehr in's Klare zu ſetzen, dürfte darum nicht überflüſſig ſeyn. Unter dem Beding der Beobachtung obengedachter Regel der Maſſen, oder einer hellen und dunkeln Seite, kann der Maler eine bekleidete Figur, (wir wollen hier, um der Klarheit des zu gebenden Beiſpieles willen, eine gerade ſtehende annehmen) entweder gerundet, gleichſam als einen Cilinder, oder eckig, gleichſam als eine Pfeiler-Geſtalt betrachten. Jener Anſchauungsweiſe haben ſich die Neuern faſt ohne Ausnahme immer bedient, und Referent glaubt, es rühre daher, weil ſie die Natur pünktlich nachzuahmen ſuchten und ſich in philoſophiſcher Betrachtung des Verhältniſſes der Natur zur Kunſt, des Vermögens und der Zwecke dieſer Letztern nie glücklich bemüheten; mit andern Worten, ſich, wenn die antiken Monumente zum Maasſtab angenommen werden, nie bis zum Idealen zu erheben vermochten. Die Alten hingegen, wie aus der Aldobrandiniſchen Hochzeit und vielen herkulaniſchen Gemälden hervorgeht, hielten ſich zu der Anſchauungsweiſe nach der Pfeiler-Geſtalt, oder, wie jene ſich mehr zur Rundung, mit breit angelegten Halbſchatten und allmähligen Uebergängen neigten, ſo ließen ſie lieber Flächen erſcheinen. Bei ihnen geſchieht daher der Uebergang von der hellen zur dunkeln Seite ſchneller, bildet gleichſam [189] eine Ecke und wird dadurch energiſcher, giebt der Lichtmaſſe mehr Auffallendes, die ſich ihrerſeits auch wieder gleichförmiger ausbreitet und ſelbſt größer und auffallender wird, indem ſie weniger in den Halbſchatten erſtirbt. Dieſe Weiſe nun ſcheint ferner auch darum die Vorzüglichere, weil nicht allein die runden, vom Gewand nicht bedeckten Glieder, durch den Contraſt mit den Drapperien mehr Anmuthiges und Mildes erhalten, die Gewänder ſich hinwieder deutlicher ausnehmen, einen eigenthümlichern beſſer

entschiedenen Charakter erhalten; sondern es werden auch zur kräftigen Wirkung weit weniger dunkle Schatten erfordert. Sicher hat die Aldobrandinische Hochzeit ihre heitere gefällige Wirkung, nebst den muntern Farben vornehmlich dieser Art von Beleuchtung, oder vielmehr Darstellungsweise der Beleuchtung zu danken, auch können die Leyerspielerin, das Mädchen welches Opferspende in den Kessel des Dreifußes gießt und die Matrone die das Bad prüft, von Seiten der besagten Eigenschaft als nachahmenswürdige Muster aufgestellt werden.

Falten.

Im Alterthum, besonders zu den Zeiten, da Griechen und Römer von der ursprünglichen Einfalt der Sitten abgewichen waren, sind wahrscheinlich dünne und dabei faltenreiche Gewänder die beliebtesten gewesen; dergleichen zeigt denn auch die Aldobrandinische Hochzeit, und ihre [190] Drapperien mit vielen obwohl überhaupt sehr zierlich gelegten Falten, würden ganz sicher eine etwas unruhige Wirkung thun, hätte der Künstler nicht, die Regel von den Massen beobachtend, in den beleuchteten Parthien der Gewänder, alle kleinern Falten mit wenig merklicher Abweichung von dem Mittelton der Lokalfarbe, heller und dunkler gleichsam nur angedeutet, so daß die Ruhe dadurch nicht unterbrochen werden kann. In den beschatteten Parthien hingegen war die bloße Nachahmung wohlgelegter Falten dieser Art allenfalls genügend; die Mannigfaltigkeit ihrer Vertiefungen, Brüche und Widerscheine, belebt die dunkeln Massen und in solcher Hinsicht gewähren dergleichen dünne, faltenreiche Gewänder unläugbare Vortheile. Unterrichteten Lesern ist bekannt, wie im Gegentheil manche der vorzüglichsten neuern Meister, um ungestörte Lichtmassen zu erhalten mit starken Zeugen drappirten, weil sie sich in Nachahmung derselben mehr an die Wirklichkeit halten konnten, ohne Gefahr jene Regel zu verletzen, allein in den Schattenparthien war es alsdann nicht zu vermeiden, daß dieselben wenig unterbrochen todte unerfreuliche Massen bildeten. An den edelsten Statuen und Basreliefen aus der schönsten Zeit bei den Griechen, sieht man daher bald dünne und falten-

reiche Gewänder, bald den einfachen breitern Faltenſchlag ſtärkerer Zeuge dergeſtalt angebracht, wie Bedeutung und Geſchmack es verlangten, und ſo werden die damaligen Maler wohl auch verfahren ſeyn.

[191] **Behandlung und angewendete Farben.**

Nachdem die vorhergegangenen Betrachtungen ſich faſt ausſchließlich nur mit dem theoretiſchen Theil des Gegenſtandes beſchäftigt, den Geiſt der Kunſt, die Regeln und Grundſätze erwogen, welche der Meiſter des Denkmals befolgt, die Zwecke denen er nachgeſtrebt u. ſ. w., ſo kann nun zur Unterſuchung des mechaniſchen Verfahrens wie auch der Beſchaffenheit der angewendeten Farben geſchritten werden; in ſoferne nämlich der Verfaſſer dieſer Blätter beides richtig zu beobachten im Stande war.

Vor allem andern wird man die oft aufgeworfene und verſchieden beantwortete Frage erörtert wünſchen, ob das Denkmal von welchem gehandelt wird, Enkauſtiſch oder al Fresco, oder mit Leimfarben gemalt ſei: allein um hierüber beſtimmte Nachricht mittheilen zu können, müßte vorerſt genau unterſucht und bewieſen ſeyn, daß irgend eine der Behandlungsarten, deren wir uns in der Malerei bedienen, mit einer von denen deren ſich die Alten bedient haben völlig übereintreffe, und es iſt allerdings noch zweifelhaft, ob die vor wenigen Jahren neu aufgebrachte Malerei mit Wachsfarben der vor Alters üblich geweſenen ganz gleich iſt, da man bis jetzt noch nicht einmal ein durchaus unbeſtreitbar enkauſtiſches antikes Gemälde nachzuweiſen vermocht hat. Es wäre alſo bloß willkührlich, wenn jemand die Aldobrandiniſche Hochzeit den Wachsmalereien beizählen wollte. Al Fresco iſt ſie aller Wahrſcheinlichkeit [192] nach auch nicht gemalt, weil dem Farben-Auftrag, das Reichliche, die Fülle mangelt, die man an Arbeiten al Fresco gewöhnlich wahrnimmt, und daß es Malerei von der Art ſei, wie die Neuern mit Eyern oder Leim vermiſchten Farben verfertigten und noch verfertigen, kann man ebenfalls nicht ſagen, indem die bald folgenden Bemerkungen damit in Widerſpruch gerathen würden.

So bedeutende Schwierigkeiten werden dem Verfaſſer

wenigſtens zur Entſchuldigung dienen, wenn er kein entſcheidendes Urtheil in dieſer Sache wagen mag; ſondern hier bloß die an Ort und Stelle ſelbſt mit Sorgfalt gemachten Beobachtungen niederzulegen gedenkt.

Die Aldobrandiniſche Hochzeit iſt auf einen hellen Grund gemalt, und im Ganzen weniger Farbe aufgetragen als man jetzt pflegt, auch ſind nicht überall ſtarkdeckende oder ſogenannte Körperfarben gebraucht, ſondern Vieles ſcheint bloß abgetuſcht, mit durchſichtiger Farbe überzogen, oder wenn die Sache noch genauer in der gangbaren Kunſtſprache ausgedrückt werden ſoll, wie mit ſchwacher Deckfarbe angelegt, mit Aquarellfarben übermalt und laſſirt, endlich die höchſten Lichter ſtarkdeckend aufgeſetzt. Dieſes iſt was ſich mit allgemein umſchreibenden Worten über die Behandlung ſagen läßt. Manche Leſer dürften mehr Detail verlangen, denen zu Liebe alſo noch Folgendes beigebracht wird.

[193] Nur an einigen lichten Stellen, welche des Künſtlers Abſicht gemäß vornehmlich in die Augen fallen ſollten, bemerkt man dick aufgetragene Farbe, z. B. im Geſicht der Braut, auf ihrer linken Schulter, am goldnen Diadem des Bräutigams, an der Bettſtelle u. ſ. w. ſind ſolche hebende Striche angebracht. Dagegen erſcheinen andere Stellen ungefähr wie getuſcht, d. h. auf der nach Verhältniß des Orts etwas heller gehaltenen Anlage ſitzt ein dunklerer mehr oder weniger durchſichtiger Farben-Ueberzug, der bald als Laſſur die örtliche Farbe nach ſich bedingt, bald vertiefend, kräftigere Schatten, Einſchnitte und Faltenbrüche andeutet; hierüber können das Untergewand der Braut, das Gewand der Zuſprecherin, des Mädchens welches am Dreifuße ſtehend Opferſpende eingießt, nebſt noch vielen andern Stellen zum Beweis dienen. Alle unbekleidete Theile der Figuren legte der Maler mit Tinten an, die ſich im Hellen ſowohl als im Dunkeln dem eigentlichen Mitteltint nähern, verſtärkte die Schatten wo er es nöthig fand mit dunklern Schraffirungen, und ſetzte die höchſten Lichter ſehr meiſterhaft keck und breit auf. Dieſe treffliche Methode iſt durch das ganze Bild befolgt, welches in allen ſeinen Theilen eine ſo zweckmäßige erſte Anlage er-

halten hatte, daß der Meiſter beim zweiten Uebergehen mit heller und dunkler Farbe, jedem Theile gehöriges Maaß und Stärke auf einmal zu geben im Stande war: hierin liegt der Grund, warum alles ſo ſehr leicht faſt ohne Mühe [194] verfertigt ſcheint, und doch in maleriſcher Hinſicht ſo wahrhaft verdienſtlich, ja zum Theil muſterhaft iſt. Das Violett, oder beſſer geſagt der Purpurton der über dem Ganzen herrſcht mag theils auflaſſirt ſeyn, wie z. B. bey dem Grund hinter den Figuren und einigen Gewändern; theils iſt er eingemiſcht, wie in den ſtärkern Schatten des Fleiſches, welche einen Zug ins Violette zu haben ſcheinen; theils ſind ihm auch die Farben befreundet, wie Grün, oder ſie ſind zu ihm hingeneigt, wie das vorkommende Blau und Roth. Für die allerſtärkſten Vertiefungen iſt eine warmbraune Tinte gebraucht. Unvermerkt lenkte ſich die Betrachtung von der Behandlung ab und ging auf die Farben über, welche von dem alten Maler angewendet worden; daher wird der Verfaſſer fortfahren anzuzeigen was er hinſichtlich auf dieſelben an dem Denkmal wahrgenommen.

Die weißen Gewänder der Braut, der Matrone welche das Bad prüft, und der Leyerſpielerin, ſind ſehr dünne gemalt, faſt könnte man ſie bloß getuſcht nennen, doch wird, wie bereits angedeutet worden, hin und wieder ſtark aufgeſetztes Weiß bemerkt; dieſes iſt ſehr zart, hat wenig Körper und ſcheint eine Art Kreide zu ſeyn, fällt auch wie die feinſte ſpaniſche Kreide etwas matt aus und zieht, jedoch nur ſehr wenig, ins Gelbliche.

Zum rein Gelben ſcheint ein wunderſchöner heller Ocher gedient zu haben. Das Tuch über dem Bette, die [195] Matratze, die Schuhe der Braut, das Diadem des Bräutigams, der gelbe Theil der changeanten Haube des am Dreifuß ſtehenden Mädchens nebſt andern Theilen, wo dergleichen Farbe unvermiſcht gebraucht worden, ſchimmern in ganz auſſerordentlicher Höhe und Reinheit.

Nebſt dem gedachten Ocher ſcheint noch ein anderes kälteres Gelb angewendet, welches mit Weiß gemiſcht, am Fußſchemmel, in den halben gebrochenen Tinten der weißen

Gewänder wie auch am Untergewand des vorerwähnten Mädchens zum Vorſchein kömmt. Es läßt ſich nicht wohl beſtimmen ob dieſes Gelb die vorgedachte weiße Farbe iſt, die gebrannt worden, oder gebranntes Bleyweiß, von dem die Alten bekanntlich Gebrauch gemacht, oder eine Farbe die mit unſerm Neapelgelb einige Aehnlichkeit hat; faſt möchte die erſte Vermuthung die wahrſcheinlichſte ſeyn, indem die beſagte Farbe an einigen Stellen überaus zart aufgetragen erſcheint, beinahe durchſichtig mit wenig Körper. Am Untergewande des Mädchens, wie auch am Fußſchemmel, ſind höher gefärbte Stellen mit dem erwähnten Ocher gemacht, der ſich deutlich unterſcheidet.

Ebenfalls bemerkt man zweierlei Roth, das eine ſcheint ſehr ſchöne rothe Erdfarbe; ſie iſt häufig gebraucht, ſowohl in den Fleiſchtinten als zu verſchiedenen Gewändern, kommt aber ſelten unvermiſcht vor. Das andere Roth vergleicht ſich unſerm ſchönſten Lack oder Carmin, läßt ſich [196] faſt überall ſpüren und bewirkt eigentlich den ſchönen Hauptton des Gemäldes. Es iſt der zarten Carnation der Weiber, den meiſten Gewändern u. ſ. w. untermiſcht, an vielen Stellen, z. B. an der grünen Drapperie des Bettes, an dem grünen Gewand der Figur welche Salbe in die Muſchel gießet, hauptſächlich in den Mitteltinten dieſes Gewandes, iſt die gedachte Farbe auſſerordentlich dünne übergezogen, gleichſam aufgehaucht; mit Blau vermiſcht entſtund aus ihr das ſchöne Violett am Gewand der Zuſprecherin; mit der zuerſt genannten rothen Erdfarbe macht ſie die Unterlage am Purpurmantel des Bräutigams aus u. ſ. w.

Ganz unvermiſchtes Blau hat Referent nur wenig angewandt gefunden, an einigen Stellen des ebengedachten Purpurmantels, am Gewand der Zuſprecherin, ja ſelbſt am weißen Gewand der Braut zeigt ſich mehr und weniger ſtark laſſirend aufgetragen eine blaue Farbe, welche Ultramarin zu ſeyn ſcheint. Mit Weiß und etwas Purpurfarbe gemiſcht mag derſelbe zu dem hellblauen kaum ein wenig in's Violette ſpielenden Untergewand der Braut gedient haben, auch iſt die grüne Farbe des Bettes ungemein friſch und an einigen

Orten ſo in's Blaue ſpielend, daß man vermuthen darf, ſie werde, wenigſtens an den glänzendſten Stellen ebenfalls aus Ultramarin und dem oben erwähnten ſchönen Goldgelb zuſammengeſetzt ſeyn.

[197] An den Bäumen oder vielmehr Büſchen des Hintergrundes, wie auch an dem nicht retouſchirten Theil der Luft gleich über denſelben, haben die Farben entweder gelitten oder der Künſtler hat der Haltung wegen hier ſchwächere gewählt: genug, ſie erſcheinen matt und ſogar etwas ſchmutzig. Zu den allertiefſten Stricken, den ſogenannten Druckern, wurde eine ſehr ſchöne dunkelbraune Farbe genommen, die ungefähr mit gebrannter Umbra übereinkommt: oft im reinen Zuſtande, öfter mit Roth verſetzt.

Schwarze Farbe erſcheint nur ſehr wenig. In der grauen Miſchung für die Schatten der weißen Gewänder, muß ein ſtark in's Blaue fallendes Schwarz ſich befinden, vielleicht gar mit etwas Zuſatz von wirklichem Blau: einige moderne Retouſchen am Gewand der Leyerſpielerin, aus gewöhnlichem Weiß und Schwarz zuſammengeſetzt, ſehen deßwegen ſchmutzig aus. Wo das Grau minder rein ſeyn ſollte, wie an dem einen Baſement worauf das Badebecken ſteht, und an dem andern dem ſich die Figur mit dem Salbegefäß auflehnt, iſt, außer der Einwirkung anderer Farben, ſichtlichermaßen Roth beigemiſcht; an der Platte unter dem Dreifuß ſind hingegen die Schatten wieder mit dem reinern Grau welches in's Blaue zieht gemalt.

Zur Laſſur ſcheint noch außer dem vorerwähnten Lack, Carmin, oder Purpurroth, eine dunkle, ihrer Wirkung nach unſerer Aſphaltlaſſur verwandte Farbe gedient zu ha- [198] ben; man nimmt ſie beſonders an der Schattenſeite des Bettes und an einigen andern Stellen wahr. Die ſchon gedachte braune Farbe iſt ebenfalls laſſirend gebraucht worden, in den weißen Gewändern der Braut und der Matrone welche das Bad prüft.

Die Pinſel, deren ſich der Meiſter zum Vollenden ſeines Gemäldes bedient, mögen aus weichen Haaren beſtanden haben, ſie füllten ſich reichlich an und gaben dünne Farbe

am Ende und Anfang breiter Striche tropfenweise ab; die Schraffirungen in den Schattenparthien hingegen sind zart und milde; unsere Haar- oder Aquarellpinsel machen in Vergleichung mit diesen immer etwas schärfere und schneidendere Striche.

Die Freunde des Alterthums werden nun auch noch zu wissen verlangen in welchem Zustand sich das abgehandelte Monument befindet? Es datiren sich die Nachrichten, welche der Verfasser über diesen Punkt geben kann, freilich schon vom Jahr 1796, seit welcher Zeit die Beschädigungen sich vermehrt haben könnten, doch darf man das Bessere hoffen. Figur für Figur, Theil für Theil soll durchgegangen werden, wo sich denn auch noch nebenher manches wird berichten lassen, was in den vorigen Bemerkungen übersehen worden.

Die Luft ist beinahe ganz übermalt, wo noch unberührt alte Stellen übrig sind, scheint sie einen grünlichen etwas unreinen Ton angenommen zu haben, z. B. gleich [199] über der Mauer nahe am höhern Pfeiler im Eck, wie auch auf beiden Seiten der Figur mit der Krone.

Die Mauer mag, da sie drei Brüche hat, an einigen Stellen retouschirt seyn, aber der alte ursprüngliche Farbenton, welcher größtentheils in schmutziges Violett oder eigentlich Weinsteinfarbe fällt, scheint sich unverändert erhalten zu haben, denn er ist der Harmonie des Ganzen sehr wohl angemessen. An dem Pfeiler zwischen der Matrone und der Figur welche Salbe in die Muschel gießt, müssen Beschädigungen gewesen seyn, weil man daselbst neu aufgetragene Farbe gewahr wird, die sich beinahe über diesen ganzen Pfeiler ausbreitet.

Der Boden worauf die sämtlichen Figuren stehen, ist beinahe völlig übermalt und scheint neuerlich zu viel roth und gelbe Farben erhalten zu haben.

Ein Riß läuft unten vom Fußschemmel an durch das weiße Gewand der Braut ganz hinauf und selbst durch ihr Gesicht durch, demungeachtet sind die Retouschen an dieser Figur nicht häufig, sie beschränken sich auf die Zusammenfügung des Risses und auf einige harte, magere, braune Striche in dem vom Bette herunterhängenden Theil des weißen

Gewandes. Die Figur des Bräutigams ist am rechten Vorderarme, an den Ribben der rechten Seite, am Bauch, rechten Schenkel, Bein und Fuß verletzt gewesen und an allen diesen Stellen retouschirt; durch den linken Arm geht ein Riß welcher auch zugemalt ist. Der aus- [200] drucksvolle Kopf hat sich fast unbeschädigt erhalten, deßgleichen die Drapperie, welche sehr leicht hingemalt und fast bloß über den Grund auflassirt scheint.

An der Zusprecherin haben die nackten Parthien manches gelitten, zwei ausgebesserte Stellen bemerkt man am rechten Arm, eine auf der Brust, eine am Hals und noch eine an der linken Hüfte. — Der Kranz auf dem Haupte ist flüchtig, nicht besonders deutlich, nur mit wenigen grünen Flecken angegeben. An dem fast durchaus wohl erhaltenen Gewand scheint die erste Anlage sehr hell Violett gemacht zu seyn; auf diese Anlage wurde sodann an vielen Stellen schönes Roth nur auflassirt, oder nach der Weise der Aquarellfarben übergezogen, an andern Stellen, besonders am Ueberschlag im Schooß, welcher eine etwas hellere Farbe hat, ist Blau mit sehr wenig Roth vermischt, auf dem Haupt sogar ganz reiner Ultramarin angewandt; die daselbst ausgesparten Lichter spielen in's Rosenfarbene: an den allertiefsten Stellen wurde auf die gedachte doppelte oder gar dreifache Anlage endlich sehr gesättigtes Violett gesetzt.

An dem Bette, welches ganz unversehrt ist, ausgenommen der Fleck von dem grünen Tuch, den man zwischen dem rechten Arm und dem Leib des Bräutigams durchsieht, wird ein ungemein künstliches Farbenspiel wahrgenommen, das Gelbe ist überall der grünen Drapperie dergestalt mitgetheilt, daß wo Halbschatten entstehen, diese entweder gelb überlassirt sind, oder durch Einmischung etwas in's Gelbe [201] ziehen: dem gelben Tuch und Polster ist hingegen Grün ungefähr in gleichem Maße mitgetheilt.

Nicht minder kunstreich gemalt ist auch das grüne Gewand der Figur, welche Salbe aus dem Fläschchen in die Muschel gießt. Es wurde vom Künstler zuerst schön Grün angelegt und sodann über diese Anlage mit fast unmerklichen Tönen

9]

Violett laſſirt, wodurch die zarteſten Brüche und Flächen der Falten ausgedrückt, wie nicht weniger auch die Uebereinſtimmung zum allgemeinen Ton des Bildes und zum violetten Umſchlag dieſes Gewandes bewirkt wird; die kräftigſten Schatten ſind entſchieden Purpurroth. Dieſe Figur iſt übrigens eine der am beſten erhaltenen, nur der gedachte violette Umſchlag des Gewandes ſcheint verblaßt und ein Theil der grünen Faltenpartie zunächſt an dem Baſement woran ſich die Figur lehnt, undeutlicher geworden zu ſeyn als ſie anfänglich geweſen; ferner werden ganz kleine unbeträchtliche Beſchädigungen an den Füßen wahrgenommen.

Der Matrone, welche das Bad prüft iſt ſehr wenig Nachtheiliges widerfahren, weder durch alte Beſchädigungen noch durch neuere Retouſchen. Ihr weißes Gewand iſt kaum weniger vortrefflich gemalt als das der Braut; auf der Lichtſeite erhält es einige Mittheilung von Grün, wegen der benachbarten grünen Drapperie der Figur mit dem Salbefläſchchen, und da wo es auf dem linken Schen- [202] kel genau anzuliegen ſcheint, hat der gewandte Künſtler das gelbe Untergewand überaus zart durchſchimmern laſſen.

Die folgende beſchattete und etwas entfernter ſtehende Figur weicht richtig zurück; ſie iſt ebenfalls noch unbeſchädigt aber ſehr flüchtig behandelt, auch die gelbe Tafel, welche von ihr gehalten wird, mag noch in urſprünglichem Zuſtande ſeyn, allein die Geſtalt derſelben iſt am untern Ende nicht deutlich; jener braune einwärts gehende Fleck, welcher oben neben dem Rand des Badebeckens anfängt, iſt vielleicht ein Schlagſchatten, den die Matrone darauf wirft, könnte aber auch ein Ausſchnitt ſeyn und in ſolchem Fall würde beſagte Tafel unten als ſchmaler zulaufend müſſen betrachtet werden; ganz am unterſten Ende glaubt man ein rothes Band zum Aufhängen wahrzunehmen; ein Paar gelbe Striche, die faſt wie Tropfen von Farbe ausſehen, könnten vielleicht flatternde Bänder vorſtellen ſollen.

Das junge Mädchen zuäußerſt auf dieſer Seite des Bildes, im Begriff mit einer Schale Waſſer in das Badebecken zu gießen, hat ſo ſehr gelitten, daß die Farben im Geſicht meiſt

[illegible] zeichnenden [illegible] Uebergewand [illegible] rothe Unterkleid [illegible] mit dem ganzen [illegible]

[illegible] daß die beyden über[illegible] dem [illegible] worauf [illegible] linken Hand her [illegible] das Licht von [illegible] Hieraus scheint [illegible], ja die [illegible] Hochzeit [illegible] wenig[illegible] Nebenwerke ver[illegible] sodann [illegible] Ausführung des [illegible] Theile ein [illegible]

[illegible] welches Opfer[illegible] am [illegible] Stellen. [illegible] zu den Kennzeichen [illegible] sehr viel [illegible] undeutlich [illegible] daß der Mantel von [illegible] Farbe war; [illegible] gewesen [illegible] demselben [illegible] ist ganz über[illegible] 204 deut[illegible] hervor[illegible]

[illegible] Instrument in [illegible] die Stelle [illegible] im [illegible] Hand hielt, [illegible] den

Zeigefinger und ruhete auf dem vierten Finger. Hinter dem Ballen der Hand bemerkt man im Grunde einen dunklern Fleck, welcher als dann als das verloschene Ende des gedachten Schlage-Instruments angesehen werden müßte; eine sichere Entscheidung in dieser Sache dürfte indessen schwer und vielleicht ganz unmöglich seyn. Das weiße Gewand ist am Rücken herunter gegen den Rand hin stark aufgemalt, die Schattenseite desselben scheint hingegen noch wohl erhalten, nur giebt es am Ermel des linken Arms einige verdächtige, harte, dunkle Striche.

Bekanntlich wird in der Gallerie des Pallasts Pamfili-Doria zu Rom eine von Nic. Pouſſin mit Oehlfarben gemalte Copie der Aldobrandiniſchen Hochzeit aufbewahrt. Nach dieſer Copie, die zwar an ſich ein verdienſtliches Werk iſt, aber vom Original an mehreren Stellen abweicht, hat vermuthlich P. S. Bartoli ſeinen Kupferſtich in den Admirandis Tab. 60. 61. flüchtig gearbeitet, [205] welcher von andern wieder abcopirt worden, und ſo mögen die vielen unrichtigen Abbildungen des Monuments nach und nach entſtanden ſeyn. Um hierüber allen Zweifel zu beſeitigen, ſollen einige der auffallendſten Verſchiedenheiten der beſagten Copie vom Original angemerkt werden.

Der Grund iſt bey Pouſſin reicher als in dem alten Gemälde und beſteht aus einem blauen Berg in der Ferne, einem Mittelgrund und mit Büſchen beſetzten Hügel. Das Bett iſt gar zu Dunkelgrün drappirt. Die Mauer iſt ganz grau gehalten, rechts nur nimmt ſie einen gelben wenig zum röthlichen geneigten Ton an. Am weißen Gewand der Braut bemerkt man keine Einmiſchung oder Mittheilung anderer Farben, das Untergewand iſt völlig hellblau.

Der Zuſprecherin Gewand hat obenher eine Lichtblaue Farbe, um den Schooß fällt es ins Perlgraue, die Schatten ins Braune; die Riemen an ihren Sohlen ſind Gelb.

Der Matrone, welche das Waſſer zum Bade prüft, gab Pouſſin eben die Farben, die man im antiken Gemälde gewahr wird, aber das Waſſer zugießende Mädchen iſt bey ihm ganz in Gelb gekleidet und die Figur, welche die Tafel hält, dunkel Hochroth ins Gelbe geneigt.

Die Figur, die Salbe ausgießt, erhielt ein Gelbgrünes Gewand, deſſen Schatten jedoch nicht in Purpurfarbe ſpie- [206] len, auch iſt der Überſchlag deſſelben nicht wie im Original Violett, ſondern nur helles Grün.

Dem jungen am Dreyfuß ſtehenden, die Opferſpende eingießenden, Mädchen, fehlt der weiße Streifen zwiſchen dem kurzen Uebergewand und dem Unterkleid, auch iſt in dem Schatten des letztern kein Violett zu ſpüren. Dieſes Mädchen hat ferner einen goldnen Ring am Arm über dem Handgelenk und eine anders geformte Schale minder flach als im Original.

Die Figur mit der Krone hat ein graues Gewand, auch legt ſie nicht, wie im antiken Gemälde der Fall iſt, die linke Hand an die Leyer, ſondern dieſe Hand iſt ganz weggelaſſen.

An der Leyerſpielerin vermißt man die gelben, dem weißen Gewand eingeſtreuten Puncte, nur unten hat dasſelbe einen gelben Saum. Ihr Haar ziert eine Art von Diadem oder Krone, welche gelb iſt; die Ermel des Gewandes ſind kürzer und über dem Handgelenk liegt ein goldner Ring. Den Charakter und die Züge der Figuren des Originals hat Pouſſin in ſeiner Copie ebenfalls nicht getreu beobachtet.

Rafaels Werke
besonders im Vatikan.

[Propyläen 1798 Bd. 1 St. 1 S. 101—127; 1799 Bd. 1 St. 2 S. 82—163; 1800 Bd. 3 St. 2 S. 75—96]

Vorerinnerung.

[**I 1, 101**] Gegenwärtiger Aufsaz ist vornehmlich der Betrachtung jener grossen, weltberühmten Meisterstücke des Rafaels gewiedmet, womit er die vatikanischen Säale und Logen geschmückt oder vielmehr zu Tempeln der Kunst gemacht hat.

Man wird keine umständliche Beschreibung derselben erwarten, weil dergleichen weitläufige Werke auf diesem Wege nicht zur deutlichen Anschauung gebracht werden können, und vorauszusetzen ist, daß die Liebhaber der Kunst schon damit bekannt sind; der Verfasser wird sich also nur auf dasjenige einschränken, was sein näherer Zweck, den Geist und Character des Meisters aus diesen seinen Werken zu entwickeln, erheischt, und dieses geschieht zum Behuf aller derer, welche entweder die Originalbilder zu sehen Gelegenheit haben, oder auch nur aus [**102**] Copien oder Kupferstichen sich davon unterrichten wollen; denn es ist zwischen Anschauen und Begreifen oft ein mächtiger Unterschied, eine gewaltige Kluft befestigt, einige gelangen erst nach unsäglicher Mühe und viele gar niemals zur Erkenntniß; bey manchen aber hat es nur an Leitung und Winken gemangelt, um sie zu belehren. Wie viel leichter würden die Künstler über die Schwierigkeiten der Kunst siegen, wenn sie, im Theoretischen und Practischen, die Erfahrungen anderer zu benutzen Gelegenheit hätten, und nicht ein jeder, sich selbst überlassen, die Kunst für sich gleichsam neu er-

finden müßte. Möchte doch dieſe Schrifft das Verdienſt haben, fähigen Jünglingen das ſchwere Studium der Kunſt einigermaßen zu erleichtern, und ihnen wenigſtens die gerade Straße zu zeigen, welche ſo oft verfehlt wird.

Einige kurze Notizen aus Rafaels Leben ausgehoben und, im Vorübergehen, ein Blik auf die merkwürdigſten Arbeiten ſeiner frühern Jahre, werden einleitend die Leſer mit ſeinen angebohrnen Talenten bekannt machen, und die Stufen angeben, auf welchen er zu der Höhe geſtiegen, wo wir ihn in ſeinen erſten vatikaniſchen Werken finden, und in den übrigen dann immer weiter fortſchreitend beobachten werden.

---

[103] **Rafael.**

Der Nahme dieſes Künſtlers glänzt unter den berühmteſten aller Zeiten, und bezeichnet gewiſſermaßen den Begriff der Vollkommenheit in der Mahlerey. Jedermann, der einiges Intereſſe an den Künſten nimmt, kennt und verehrt denſelben, und wer ſeine Werke geſehen hat, muß ihn bewundern und lieben, keiner wendet ſich ohne Zufriedenheit, wenige ganz ohne Belehrung von ihm, die Wände der vatikaniſchen Saäle ſind Zeugen ſeines Lobs, und der Nachhall deſſelben wird ſich über die entfernteſte Zukunft verbreiten.

Rafael war Anno 1483 gebohren, liebender Eltern einziges Kind, mit Sorgfalt gepflegt und erzogen; die Muſen hatten mit den Grazien gewetteifert, dieſem Lieblinge die beſten Gaben zuzuwenden. Seine Talente wurden noch durch Schönheit der Geſtalt, durch Beſcheidenheit, Güte, Gefälligkeit und Anmuth des Umgangs erhöht, er genoß nicht nur die Ehre eines großen Künſtlers, ſondern auch den noch ſchönern Ruhm des liebenswürdigſten Menſchen. Den erſten Unterricht in der Kunſt ertheilte ihm ſein Vater, und brachte den Knaben hernach in die Schule des bekannten Pietro Perugino, welcher in manchem Betracht für den beſten Mahler der da- [104] maligen Zeiten gelten konnte. Dieſes ſeines Meiſters Manier und Behandlungsweiſe hat Rafael auch in ſeinen erſten Werken nachgeahmt. Sie unterſcheiden ſich aber

doch schon durch eine eigenthümliche Grazie, und zeigen die edlere freyere Natur ihres Urhebers an. Seine Phantasie schwärmt in jugendlicher Unschuld, wie eine Biene unter Rosen, umher, ihr Flug aber, ihr Streben wird noch durch das beschränkte Vermögen der Kunst aufgehalten.

Erste Werke zu Siena.

Unser Held hat noch nicht zwanzig Jahre erreicht, und tritt schon, der Leitung seines eignen Genius überlassen, als Erfinder und Zeichner der großen Gemählde in der Bibliothek am Dom zu Siena auf.[1] Eine von diesen Zeichnungen ist in der großherzoglichen Sammlung zu Florenz befindlich[2] und noch wohl erhalten, sauber ausgeführt, mit der Feder umrissen, und braun getuscht. Die Erfindung ist reich und natürlich, aber ohne Kunst geordnet, die Formen sind schmächtig, und beynahe hager, haben aber dabey etwas Feines und Zierliches, es ath- [105] met im Ganzen ein Geist der Liebe, des Gefälligen, Sanften, welcher den Beschauer erfreut und gewinnt.

Gemälde für Perugia jetzt in Colonna.

Wir wissen die Ursache nicht genau, welche Rafaeln bewogen haben mag, die Ausführung jener Bilder seinem Gehülfen, dem Pinturicchio, alleine zu überlassen, und nach Florenz zu gehen. Vasari sagt, es sey die Begierde gewesen, des Leonard da Vinci und des Michel Angelo Buonarotti Arbeiten zu sehen, allein die Fortschritte, welche sich in einem bald nachher für die Nonnen zu St. Antonio in Perugia verfertigten Altarblatt zeigen,[3] scheinen mehr auf dem Wege

---

[1]) Sie sind von Pinturicchio in bunter, unruhiger Manier ausgeführt und nach Art dieses Mahlers ist hie und da Stuccatur darin angebracht.

[2]) Tom. 82. N. 92.

[3]) Jetzt in der Gallerie Colonna zu Rom. Es besteht aus zwey Stücken, auf dem unteren und größeren Theil ist die Madonna mit dem Kinde, der kleine Johannes mit den Heiligen, Catharina, Cezilia, Peter und Paul vorgestellt; auf dem obern Theil Halbfiguren von Gott Vater nebst zwey Engeln.

der Natur als durch Betrachtung und Nachahmung von Kunstwerken erlangt, es ist nichts Grosses, nichts Gewaltiges, weder im Style noch in den Formen dieses Werks, die Falten sind nicht zum besten gewählt, und in dem Wissenschaftlichen der Zeichnung möchte dasselbe ohngefähr neben die [106] Arbeiten seines Meisters, des Peter Perugino, gesetzt werden. Gott Vater hat keine Majestät, sondern ist nur ein ernster alter Mann, nicht größer oder würdiger als die beyden Apostel, es fehlt durchaus an der Unterordnung der Theile des Werks, und der Künstler scheint an jeder Figur desselben sein möglichstes gethan zu haben. Hingegen ist alles, was Empfindung und Gemüth hervorbringen können, vortrefflich, ja sogar wundersam, die beyden Kinder voll Naivetät und Unschuld, die Weiber mit himmlischer Anmuth geschmückt. Es sind schöne Erscheinungen, beglückende Träume aus dem goldenen Zeitalter.

Gemählde in der Tribune zu Florenz.

An einer Madonna mit dem Christkind, welchem der kleine Johannes einen Vogel bringt, in der Tribune zu Florenz, sind alle Theile schon grösser und freyer, das Ganze ist männlicher gedacht, die Anordnung zierlicher, die Kunst überhaupt verbessert, und an zartem Gefühl nichts verlohren. Die jungfräuliche Mutter sitzt, und schaut mit inniger Liebe auf das Spiel der Kinder, ihre Seele ist ein reiner Spiegel, nie vom Hauche der Leidenschaft getrübt, Gottes Friede wohnt in ihr, und ist über ihr ganzes Wesen ausgegossen. Die beyden Kinder sind [107] harmlose unschuldige Geschöpfe, fromm und gut, aber man sieht in ihren Formen immer noch die befangene Art der peruginischen Schule, welche auch in dem sanften gelblichten Ton des Colorits wieder erkannt wird. Vasari erzählt, daß Rafael dieses Bild für einen Lorenzo Nasi verfertigt habe; irrt sich aber ohne Zweifel, wenn er dafür hält, daß solches zur Zeit seines ersten Aufenthalts in Florenz, und bald nach der Ankunft von Siena chehen sey, wodurch also das peruginische, jetzt colonnesische ld zu einer spätern Arbeit gemacht würde. Aber die bessere

Manier, oder um einen richtigern Ausdruck zu brauchen, die verbesserte Methode am Florentinischen beweißt augenscheinlich das Gegentheil.

Um diese Zeit, welche ohngefähr in das vier und zwanzigste Lebensjahr unsers Künstlers fällt, scheint derselbe, mit besonderm Fleiß, die Werke des Massaccio studirt, und aus ihnen die ungezwungenen, natürlichen Motive, die Oekonomie der Figuren, die Wahrheit und Simplicität in Stellungen und Bewegungen, in höherm Grade, erlernt, oder vielmehr bessere Maximen über diese Puncte ausgefunden zu haben.[1]) Man [108] spürt die Erinnerung an diese Schule noch zuweilen selbst in Meisterwerken aus seiner besten Zeit, wie z. B. in der Predigt Pauli zu Athen, der Uebergebung der Bindeschlüssel, Thomas ꝛc. In der Vertreibung aus dem Paradies hat er den Massaccio wirklich nachgeahmt, nur mit verbessertem Style.

Grablegung in Borgheſe.

Die Frucht solcher Studien wendete Rafael nun in dem Gemählde von der Grablegung an, und zeigte darin seine vermehrten Einsichten in allen Theilen der Kunst, er berichtigte die Zeichnung, machte die Formen mannigfaltiger, breiter, stärker und kräftiger, er wählte mit Sorgfalt, und arbeitete mit Fleiß, mit Liebe, und zugleich mit meisterhafter Leichtigkeit aus; seine Motive sind vortreflich erdacht, überaus zweckmäßig, der Ausdruck lebendig und rührend, aus keinem seiner [109] Bilder spricht die Empfindung gewaltiger in Höhe und Tiefe, er trifft das Herz, und dieser Theil

---

[1]) Von Rafaels Studien-Zeichnungen nach den Gemählden [108] des Massaccio in der Capelle Brancacci al Carmine zu Florenz ist aller Wahrscheinlichkeit nach uns noch eine übrig geblieben. Sie befindet sich in der grosherzoglichen Sammlung T. 192. N. 27. stellt die ganze Gruppe von Christus und den Aposteln vor aus dem Gemählde, wo der Zöllner Tribut fordert, ist mit Rotstein gezeichnet, in des Meisters gewohnter Manier behandelt, und daran zu erkennen.

[10

seines Kunstcharakters kann hier allbereits für vollendet angesehen werden, indem Rafael nie weiter gekommen ist. Hingegen die Anordnung, die Maßen, die Meisterschaft in der Behandlung, hauptsächlich aber der Styl der Zeichnung, welcher eher natürlich als groß, mehr fein als kühn ist, sind noch keineswegs vollkommen, und in allen diesen Theilen darf das Gemählde von der Grablegung nicht mit Rafaels spätern Werken verglichen werden.

Unvollendetes Bild zu Florenz.

Er begann nach diesem ein noch größeres Bild, welches für die Kirche S. Spirito zu Florenz bestimmt war[1]); die Madonna ist auf einem Throne sitzend vorgestellt, und hält das Christkind vor sich auf dem Schoos, auf beyden Seiten stehen vier Heilige, unten an den Stufen des Throns zwey kleine Engel, die als eine der lieblichsten Gruppen berühmt sind, sie halten ein Papier und singen Noten ab, oben im Bilde schweben zwey grössere Engel, mit leicht flatterndem Gewand, und [110] halten den Baldachin über der Madonna. Obschon dieses Bild nicht fertig geworden und ganz symmetrisch angeordnet ist, so erkennt man nichts desto weniger die immer weiter fortschreitende Bildung des Künstlers in demselben, und, gegen die Grablegung gehalten, sind Styl und Massen größer und besser, diese hat zwar, weil sie vollendet ist, überhaupt mehr Feines, und interessirt uns auch mehr um des Gegenstandes willen. Das Colorit verhält sich ohngefähr gleich, es ist sanft, angenehm, fällt aber zu sehr ins Gelbe.

Rafael ließ wie gedacht dieses Bild unvollendet, weil er abgerufen wurde, seine große und glänzende Laufbahn im Vatikan zu betreten, wo der Kranz ihn erwartete.

Deckenbilder im Vatican.

Die ersten Arbeiten daselbst waren am Gewölbe des Zimmers della Signatura, welches seit der Zeit, durch die

[1]) Gegenwärtig hängt dasselbe noch sehr wohl erhalten in der Gallerie des Pallasts Pitti.

10]

Schule von Athen, einen bekanntern Nahmen erhalten hat, vier runde Bilder, mit ſymboliſchen Figuren der Theologie, der Philoſophie, der Gerechtigkeit und der Poeſie, bezüglich auf die großen Gemählde an den Wänden. Jede dieſer Figuren hat ein paar Kinder oder [111] Genien neben ſich, welche Tafeln mit Inſchrifften halten, der Grund, worauf ſie gemahlt ſind, iſt vergoldet und ſtellt Moſaik vor. Wahrſcheinlich wurde die Gerechtigkeit zuerſt gemahlt, denn ſie iſt mit mehr Fleiß als die andern ausgeführt, ſehr zierlich und fein geſtaltet, ihr Geſicht zeigt einen reinen, leidenſchaftloſen, ſtillen Character an, und gleicht den Madonnen in des Meiſters frühern Werken; die Stellung aber iſt voll Leben, Bewegung und Handlung, das Gewand könnte zwar überhaupt gröſſere Maſſen haben, doch ſind die Falten niedlich gelegt, und der Bewegung der Figur wohl angemeſſen. Am Mantel wäre einiges weniger ſteif und die ſcharfen Brüche weg zu wünſchen, auch ſcheint der rechte aufgehobene Arm, in welchem ſie das Schwerdt hält, nicht gut gezeichnet, die Hand zu ſchwer und nicht mit den zierlichen Füßen übereinſtimmend. An den Genien bemerkt man ſchöne gemüthliche Köpfe und überhaupt gute Formen; aber die Muskeln ſind etwas zu ſtark bedeutet, vorzüglich an demjenigen, welcher vom Rücken geſehen wird; der auf der linken Seite, tief, faſt im Profil ſitzt, und das Geſicht herum wendet, iſt am beſten gelungen.

Die drei andern Figuren ſind alle ſchon in einem gröſſern Style gezeichnet, auch frey behandelt. Die Phi- [112] loſophie hat die mächtigſten Formen und einen Kopf von edlerem Character; ſie iſt aber, wie die Theologie, nicht recht bequem geſtellt, an beyden geriethen die Füße nicht wohl, und eben ſo wenig ihre Gewänder. An der Philoſophie beſteht daſſelbe aus vier Streifen über einander, welche durch Farbe und Stickerey auf die Elemente anſpielen. Die Poeſie wird als die reizendſte, allen übrigen vorgezogen, und ihr vortrefflicher Kopf gehört in der That zu den gemüthlichſten und anziehendſten, die Rafaels Pinſel hervorgebracht hat. Die Stellung der Figur iſt eben ſo natürlich als zierlich, ihr Anputz reizend, und die Falten des Gewandes ſind ſehr artig

gelegt. Es könnte an ihr getadelt werden, daß der rechte Arm etwas zu viereckt aussieht, und daß Knochen und Sehnen, sowohl an den Füssen als an der linken Hand, mit welcher sie die Leyer hält, gar zu stark angedeutet sind, wodurch diese Glieder einen etwas männlichen Character erhalten. Die Genien haben gute Formen, und den reizenden Ausdruck kindischer Naivetät. Derjenige, welcher der Theologie zur Rechten steht, verdient in dieser Rücksicht noch mehr Lob. Die beyden neben der Philosophie zeichnen sich durch grössern Styl aus, besonders ist der zur Linken vortrefflich, welcher das Gesicht ganz von vorne zeigt.

An den Winkeln der Decke stehen viereckige Bilder [113] mit Figuren, ohngefähr in halb Lebensgröße, ebenfalls auf vergoldetem Grunde, sie enthalten Gegenstände, welche mit den großen Wandgemählden sowohl als mit den oben angeführten symbolischen Figuren in Verhältniß stehen. Das Urtheil Salomons, neben der Gerechtigkeit, ist bey weitem das vorzüglichste, und wahrscheinlich auch später als die übrigen gemacht. In allen Theilen desselben herrscht Zierlichkeit, Adel, Einfalt und Natur. Die Zeichnung ist richtig und edel, der Ausdruck vortrefflich, Erfindung und Anordnung untadelhaft, der Geschmack der Falten auserlesen zierlich, schöner und besser als in keinem andern Bild dieser Decke.

Auf die Theologie bezieht sich die Vorstellung von Adam und Eva, beyde Figuren haben edle, etwas völlige Formen, und sind ebenfalls sehr gut gezeichnet; doch ist die Zeichnung nicht in dem Grade meisterhaft und unbefangen, wie in dem Urtheil Salomons; an der Eva könnte hie und da der Contour fliessender seyn, sie ist aber schön gestellt, in freyer Bewegung. Die simple kunstlose Anlage des ganzen Bildes schickt sich zum Gegenstand wohl, und thut eine sehr gefällige Wirkung.

In dem dritten Gemählde neben der Philosophie steht eine weibliche Figur, über eine Sphäre gebückt, und betrachtet dieselbe; in ihrem Gesicht ist tiefes Nachdenken [114] und in der Gebärde Verwunderung über das, was sie sieht, ausgedrükt. Die Stellung ist angenehm, das Gewand hat nied-

liche Falten; am rechten Arm, auf welchem ſie ſich ſtützt, ſcheinen die Muskeln gar zu ſtark angegeben.

Das vierte von dieſen Bildern iſt am Werth das geringſte, und ſtellt die Strafe des Marſyas vor. Zum Marſyas ſcheint die bekannte antike Statue als Muſter gedient zu haben, er iſt, ſo wie der Scythe trefflich gezeichnet, und weich gemahlt, auf die Weiſe, wie das Urtheil Salomons, Apollo hingegen und der, welcher ihm einen Lorbeerkranz aufſetzt, haben in ihren Formen wenig zierliches, ſie ſind hart gemahlt, mit rothbraunen Schatten, grellen Lichtern und ſchneidenden Reflexen. Rafaels Meiſterhand und Kunſt iſt nicht darin zu ſehen, und ſie müſſen entweder von einem ſeiner Schüler gemacht oder aufgemahlt ſeyn.

In allen Bildern dieſer Decke, das Urtheil Salomons und die zwey beſſern Figuren in der Strafe des Marſyas ausgenommen, welche, wie ſchon erinnert worden, ſpäter gemacht zu ſeyn ſcheinen, bemerkt man zwar durchaus einen ſchönen Geiſt, ein zartes Gefühl und meiſt feine, richtige Gedanken, denen aber nicht alle Vortheile durch Kunſtbehandlung abgewonnen ſind. Man bemerkt, mit Einem Wort, einen fähigen, großen Künſtler, auf dem [115] Wege zur Bildung, aber noch nicht vollendet, ſondern im Werden. Sein Geſchmack ſchwankt noch, er ordnet nicht immer untadelhaft an, iſt nicht immer gewandt und zierlich genug, die Linien begegnen ſich öfter auf eine unangenehme Weiſe, die Maſſen überhaupt ſind weder groß noch wirkſam genug, das Colorit zu grell, in den Schatten braunroth, die Mitteltinten oder Halbſchatten fallen ins Grüne, und gränzen an rothe Flecken, welche an allen Stellen, wo der Halbſchatten zum Licht übergeht, angebracht ſind, endlich erſcheinen die Lichtpartheien ſelbſt etwas zu weiß und abſtechend.

Man könnte zwar annehmen, daß Rafael bey dieſer Art von Farbengebung etwas auf die Entfernung gerechnet habe. Da die Gemählde an der Decke weiter als die andern vom Auge abſtehen, und blos durch reflectirendes Licht beleuchtet werden, wäre vielleicht ein grelleres Colorit zu entſchuldigen, ja ſogar faſt nothwendig; allein wenn der Meiſter wirklich

dieſe Abſicht gehabt hätte, ſo würde er ohne Zweifel alle gleichgehalten haben, da jedoch unſere Leſer ſchon aus dem vorhergehenden wiſſen, daß das Urtheil Salomons und die zwey beſſern Figuren in der Strafe des Marſyas in einer andern Art, und weit ſanfter, gemahlt ſind. Der Farbenton iſt milder, natürlicher, auch Licht und Schatten iſt beſſer in Maſſen gehalten.

[116] **Disputa.**

Es iſt eine überall paſſende Bemerkung, daß die Kunſt im allgemeinen ſowohl als im beſondern, ja im individuellen immer eben dieſelben Wege fortgeht. Die Stufen, über welche ſie ſich durch Geſchlechter und Jahrhunderte durch erhebt, liegen in eben der Ordnung, wie ſie jeder Künſtler auf dem Wege ſeiner eignen Bildung betritt; was uns alſo in dieſem Falle die allgemeine Geſchichte der Kunſt lehrt, iſt auch auf den Gang unſers Künſtlers anzuwenden. Man wird demnach für höchſt wahrſcheinlich annehmen dürfen, er habe die meiſten von den gedachten Gemählden am Gewölbe früher gemahlt als das große Bild an der Wand, welches unter dem Namen der Disputa über das Sacrament jedem bekannt iſt, ob ſchon ſolches von vielen für ſeine erſte Arbeit in Rom gehalten wird. Es ſind auch wirklich verſchiedene Figuren, beſonders in den obern Theilen des Werks, die, im Style, mit Rafaels frühern Werken große Aehnlichkeit haben, auch erinnert der gelblichte Farbenton noch an dieſelben, und gleichwohl iſt die große Verſchiedenheit des einen und andern in den Bildern an der Decke vorhin ſchon angemerkt worden. Man bedenke aber dabey, daß Rafael an einfachen Zuſammenſezungen und einzelnen Figuren damahls verſuchen und wagen konnte, was er im Großen [117] ſich noch nicht zu thun unterfieng. Jene Bilder an der Decke ſind gleichſam als ein Streifzug ins Land der Ideen anzuſehen, in dem weitläufigen Werke der Disputa, wo die Mannigfaltigkeit der Charactere ein Hauptbedingniß war, hat er für räthlicher geachtet, in den gewohnten Bezirken zu bleiben, und bediente ſich der geläufigern Methoden. Dieſe Vermuthung erhält noch einen höhern Grad von Wahr-

ſcheinlichkeit dadurch, daß alle die Fehler, welche dort gegen Wiſſenſchafft und Regeln begangen worden, hier, wo nicht ganz vermieden, doch mehr und mehr verbeſſert ſind. Der Geſchmack im Ganzen iſt reiner, männlicher, kräftiger, in der Anordnung herrſcht ſchon mehr Gewandtheit, mehr Kunſt und Regel, die Verhältniſſe ſind beſſer, die Zeichnung überhaupt gründlicher. Es giebt zwar einige Hände, Füße und dergleichen, welche nicht ganz fehlerfrey ſind; doch ſtimmen ſie alle mit dem Character der Figuren, denen ſie angehören, zuſammen. Auch die Falten ſind beſſer, zuweilen fürtrefflich angelegt, faſt durchaus muſterhaft gezeichnet, oft aber reichen ſie doch noch bis auf die höchſten Stellen der Glieder, laufen gar über dieſelben weg, zeigen die Formen nicht genug, und verwirren die Maſſen, ſie ſind auch manchmal noch zu klein, und zu häufig. In den Kindern, welche über dem Altar die Evangelien halten, im Chriſtus, der Ma- [118] ria und dem Johannes, auch in der Figur Adams und beſonders in den Gruppen ſchwebender Engel, zu oberſt im Bilde, wo wahrſcheinlich angefangen wurde zu mahlen, behalten die Mitteltinten noch immer etwas von der grünlichten Farbe, welche an den Gemählden der Decke getadelt worden iſt, untenher in den Figuren der Kirchenväter verſchwindet dieſes allmählig und es bleibt nur noch eine leiſe Spur davon übrig, das **Colorit** wird immerfort kräftiger, wärmer, natürlicher, friſcher, die **Behandlung** zwang- und mühloſer, meiſterhafter. Die **Betrachtung** dieſes allmähligen Zunehmens und Fortſchreitens iſt ungemein merkwürdig, man verfolgt dabey den Künſtler Schritt für Schritt auf dem Wege ſeiner Bildung, und nimmt den Gewinn jedes Tages wahr. Das größte Intereſſe aber für Beſchauer aller Art erhält dieſes Gemälde von der Mannigfaltigkeit, die darinn herrſcht, alles iſt Leben, Bewegung, Handlung, es iſt Natur und Menſchlichkeit aus ihrer reinſten Quelle geſchöpft, weder erhöht noch erniedrigt. Die Wahrheit und Abwechslung der Charactere in den Köpfen erregt Bewunderung, jeder Strich iſt Bedeutung, iſt Seele und Geiſt, alles ſpricht den Menſchen an, fordert ſeine Erinnerung auf, alles iſt ein Spiegel der Welt, der Natur mit unübertrefflicher

Treue dargeſtellt. Wahrſcheinlich [119] iſt hierin die Urſache zu ſuchen, warum die Disputa, von ſo vielen Liebhabern und Künſtlern, Rafaels andern Bildern vorgezogen wird.

Parnaſſ.

Im Parnaſſ ahndet man, in einigen Muſen, immer noch etwas von der Art zu coloriren, die wir in den Bildern der Decke und verſchiedenen Figuren in der Disputa geſehen; aber der Styl iſt größer und edler geworden, in einigen Theilen ſogar erhaben. Die Maſſen ſind durchgehends beſſer beobachtet, und in den Falten iſt mehr Wahl und Geſchmack, es webt im Ganzen ein kühnerer, freyerer, mehr gebildeter Geiſt. Das Freundliche und Heitere, welches in dieſem Bilde herrſcht, ſchadet weder der zarten Empfindung, noch der Würde der Geſtalten. Die Muſen ſind lauter Luſt und Liebe, die Dichter eine gute, verſtändige Geſellſchaft. Laura ſpricht, mit höchſter Milde und Sanftmuth, ſüße Worte zum Alcäus, und macht ihn auf Homers Geſang aufmerken, Anakreon und Sappho wenden ſich um, und hören, was ſie ſagt. Erſterer lehnt ſich, behaglich, an einen Lorbeerbaum. Petrarch iſt unerſättlich im Anſchauen ſeiner Geliebten, und ſieht nur auf ſie.

Die Zeichnung iſt nicht durchaus gleich gut, noch [120] immer ſind einige Stellen tadelhaft, manches andere aber fürtrefflich, von auserleſener Form. Wenn Rafael, möchte man ſagen, in der Disputa das Natürliche in der Natur abzubilden verſucht, ſo hat er hier dem Mahleriſchen und Dichteriſchen nachgeſtrebt. In den Stellungen, in Gewändern, im Haarputz, ſelbſt in den Minen und im Ausdruck der Muſen iſt ſo viel Verſchiedenheit, ſo gefällige Wendungen, reizende Nachläſſigkeit, unſchuldige Laune, ſanfter Muthwille, Zärtlichkeit, Huld und Gemüth, daß ſie dadurch ſämmtlich unausſprechlich liebenswürdig werden. Eben ſo ſehr muß man die fein und treffend gezeichneten Charactere, in den Figuren der Dichter, bewundern. Pindar iſt unübertrefflich gelungen, voll hoher prophetiſcher Würde. Der feine, polirte Horaz, in zierlich geſchürztem Gewand, nähert ſich mit Anſtand,

in abgemeſſnen Schritten, und bewundert den Mann. Pindar weißt ihm den Weg, welchen er nehmen ſoll, Ovid, bedächtig und in ſich gekehrt, merkt auf die Lehre.

Die Behandlung iſt in dieſem Bilde weit leichter und freyer als in der Disputa. Die Schraffirungen ſind ſparſamer, und ſehen wegen der breitern Striche milder aus, das Colorit iſt überhaupt beſſer, und einige Stellen hell und blühend, doch findet man überhaupt noch nicht ſolche ſchöne Maſſen und Töne der Farben wie in der

[121] **Schule von Athen.**

Hier iſt unſer Künſtler ſchon mehr Mahler, mehr Coloriſte geworden, er wechſelt in den Tönen ſchön ab, ohne der Uebereinſtimmung des Ganzen zu ſchaden, weder das Mechaniſche noch das Wiſſenſchafftliche in der Kunſt hinderten das freye Streben und Wirken ſeines Geiſtes mehr, alles iſt kühner gedacht, mit mehr Freyheit und Geſchmack angelegt, geordnet, vertheilt, die Falten der Gewänder ſind breiter, zierlicher, ſorgfältiger gewählt, die Maſſen von Licht und Schatten reiner, größer, weniger unterbrochen, und daher wirkſamer und deutlicher. Man könnte vielleicht die Hauptbilder, welche Rafael im Vatikan gemahlt hat, alſo characteriſiren, daß man ſagte: in der Disputa ſey die Natur am getreueſten und gewiſſenhafteſten nachgeahmt; im Parnaſſ habe er am ſchönſten gedichtet; in der Schule von Athen den feinſten Geſchmack und den weiteſten Umfang ſeiner Gedanken gezeigt, ſie ſey, nicht ſowohl wegen Vollkommenheit in einzelnen Theilen der Kunſt, als wegen ihrer Verdienſte im Allgemeinen, das ſchönſte Muſter für Künſtler; im Heliodor ſey der Styl gröſſer, — die Gedanken nähmen einen erhabenen Schwung; die Meſſe von Bolſena hingegen habe unter allen das ſchönſte Colorit, die kühnſte Behandlung.

[122] Bei der Vergleichung der Disputa, des Parnaſſus und der Schule von Athen, ſieht man Rafaels Geiſt und Kunſt ſich ſtufenweiſe immer mehr ausbilden, freyer und vollkommner werden. So wie er ſich im Colorit und in den übrigen angeführten Theilen der Malerey verbeſſert hat, ſo

geschahe es auch in der Zeichnung und selbst in der Behandlung. In der Schule von Athen kömmt nichts Schiefes, Krummes, oder Verschobenes mehr vor, keine Hand, kein Fuß, die falsch gestellt, steif oder schlecht bewegt wären, sondern alles ist an seiner Stelle, thut gute Wirkung, und ist im Ganzen richtig, wiewohl manches besser ausgeführt, auch wohl zartere und gereinigtere Umrisse haben konnte. Die Farben sind richtiger, in bessern Massen angelegt, und daher auch die Schraffirung in den Schatten weniger nothwendig geworden, die Striche sind jetzt viel breiter, freyer und gelinder, das heißt, sie unterscheiden sich weniger von der Masse, welche sie heben oder vertiefen sollen, keine Falten sind über die hohen Stellen der Glieder weggezogen.

Symbolische Figuren.

Ueber dem Fenster, dem Parnass gegenüber, sind die Figuren der Klugheit, der Mäßigkeit und der Stärke, in Verbindung mit einigen Genien, gemahlt, und schei- [123] nen, so viel sich aus der Behandlung schliessen läßt, später als die Schule von Athen verfertigt zu seyn. Ihre Formen sind von einem grössern Character, und zum Theil sehr schön, die Farben, nach Weise der Oelmahlerey, sanft ineinander vertrieben, und nur äußerst selten Schrafirungen angebracht, das Colorit ist blühend, die Wirkung des Ganzen auf Massen berechnet, und daher kommt es, daß die Schattenpartieen in Verhältniß des Effects, welchen sie hervorbringen, gar nicht stark sind. Die Gewänder haben nach eben dem Prinzip der Massen, breite Falten, sind aber nicht so zierlich wie in der Schule von Athen. Wenn man diese zur Norm von Rafaels Kunstvermögen annimmt, so sind die Falten am Gewand der Stärke zu scharf gebrochen, an der Klugheit nicht schön gelegt, und an der Mäßigkeit scheinen sie ebenfalls zu scharf gebrochen und zu wenig abwechselnd.

Unter diesem Gemählde zur rechten und linken Seite des Fensters stehen ein paar andere, die aber ziemlich verblasst sind. Das zur Rechten ist am besten erhalten, und stellt Gregor den Neunten vor, der die Decretalen hinreicht. Es

ist klug angeordnet, so daß der Papst sich über die andern Figuren hervorhebt, und die Hauptmasse des Bildes ausmacht. In den Köpfen, welche fast alle Bildnisse zu seyn scheinen, ist viel natürlicher Ausdruck, [124] der Character der Zeichnung ist leicht und groß, die Falten sind es ebenfalls und die Behandlung sehr meisterhaft.

Im andern Bilde zur linken, welches einen beschränkten Raum und weniger Figuren hat, ertheilt Kaiser Justinian seine Gesetze, es hat mit dem vorigen fast gleiche verdienstliche Eigenschafften und die Figur des Kaisers ist vorzüglich gut drappirt.

Wir gehen jetzt aus dem Zimmer der Schule von Athen, in den Saal des Heliodors über.

In den letzten Bildern des vorigen Zimmers hatte sich Rafael schon eine sehr große Leichtigkeit und Meisterschafft in der Behandlung erworben, auch in Rücksicht der Formen einen edlen und zuweilen sogar großen Styl angenommen. Beyde Eigenschafften sind nun, in einem noch höhern Grade, allen den Bildern gemein, welche er späterhin im Saale des Heliodors mahlte. Wir haben gesehen, daß Erfindung, Anordnung, richtige Zeichnung, Geschmack und Zierlichkeit in der Schule von Athen bereits auf dem höchsten Puncte stehen, wohin er es bringen konnte, und so blieb ihm in der Folge nur noch übrig die Formen zu vergrößern, und eine leichtere, kühnere Behandlung anzunehmen. Dadurch wurde nun [125] auch sein Colorit in Fresko noch besser, heller und blühender, mit diesem grössern Styl, mit der leichtern Behandlung nahm er zugleich eine höhere Denkart an, suchte immer mehr mit weniger Mitteln zu bedeuten, und hat zuletzt, über dem Streben nach dem blos Geistigen und Bedeutenden, die Ausführung ein wenig vernachlässigt, wie die Betrachtungen über diese Bilder näher darthun werden.

Deckengemählde.

Die vier Gemählde der Decke, welche dreyeckig sind, und die Winkel des Kreutzgewölbes ausfüllen, stellen den Noah, welchem Gott befiehlt, die Arche zu bauen, die Aufopferung

Isacks, den feurigen Busch und Jacobs Traum von der Himmelsleiter vor, sie haben wahrscheinlich durch oben eingedrungene Feuchtigkeit einen Theil von der ursprünglichen Krafft ihres Colorits verlohren, und sind blaß und fleckicht geworden. Indessen ist doch noch so viel davon sichtbar, daß ihre ehemaligen Verdienste, wo nicht beurtheilt, doch wenigstens errathen werden können. In der Zeichnung herrscht ein großer, edler Styl, die Massen von Schatten und Licht sind ausnehmend schön, auch verdienen die Gewänder, wegen ihrer Einfalt und guten breiten Falten, Lob.

[126] Man muß das Bild, auf welchem Gott dem Noah befiehlt, die Arche zu bauen, als ein Meisterstück guter Anordnung bewundern. Es besteht aus drey kleinen Gruppen von guter Form, welche einander schön entgegengesetzt sind. Gott Vater herabschwebend und von zwey Engeln getragen, hat einen majestätischen, erhabenen Character. Noah, der anbetend auf den Knien liegt, ist eine herrliche Gestalt voll Würde und Andacht, schön mit dem kleinen Knaben zusammen geordnet, der an dem Busen, zwischen den Armen des Vaters, sich sträubt. Die Frau mit zwey Kindern, die aus der Hütte tritt, ist unstreitig eines der vorzüglichsten Meisterstücke unsers Künstlers.

Das Bild vom flammenden Busch hat sich besser erhalten. Gott Vater ist ebenfalls in einem hohen Sinne dargestellt, und Moses, der die Hände vor dem Gesicht hält, indem er den Glanz der Gegenwart des Allmächtigen nicht erträgt, unübertrefflich.

Der schlafende Jacob, vor der Himmelsleiter, hat schöne Falten, und ist vortrefflich beleuchtet, seine Stellung oder Lage bedeutet Ruhe und tiefen festen Schlaf, die herauf und herabsteigenden Engel machen ein angenehmes Gewimmel, und beleben das Ganze.

In dem vierten Bild, welches die Aufopferung Isacks [127] vorstellt, hat die Figur des Knaben zwar schöne jugendliche Formen, ist aber zusammen gekrümmt, und erhält dadurch den sehr passenden Ausdruck von Dulden und Ergebung. Der Engel, welcher aus der Höhe herabfährt, und

den ausholenden Abraham zurückhält, hat ungemein viel Bewegung, und ſchießt gleichſam durch die Luft, ſein Gewand iſt fürtrefflich. Der andere Engel, welcher den Widder zum Opfer bringt, fährt ebenfalls ſchnell herab, er ſchwebt und ſchwinkt ſich durch, als ob er Widerſtand fühlte, herunter zu kommen. Abraham ſelbſt iſt eine edle Figur, die Falten ſeines Gewandes ſind ſchön, und der Ausdruck im Geſicht, ſo viel man noch abnehmen kann, gut.

[I 2, 82] **Heliodor.**

In der Reihe der großen Wandgemählde, folgt die Geſchichte des Heliodor, eigentlich auf die Schule von Athen, denn obſchon vorhin bemerkt worden, daß wahrſcheinlich die allegoriſche Vorſtellung der Klugheit, Stärke und Mäßigkeit, in der Zwiſchenzeit, und in einer Manier welche gleichſam den Uebergang von dem einen zum andern ausmacht gemahlt worden, ſo ſind ſie doch einander an Umfang, Ruhm, und gewiſſermaßen auch als Gegenſtand, näher verwandt. In der Vergleichung nun, iſt Styl und Sinn im Heliodor, weit ernſter, größer, kühner und gewaltiger, als in der Schule von Athen, die Behandlung noch leichter und freyer, geiſtreicher und mei- [83] ſterhafter, als ſelbſt in den genannten allegoriſchen Figuren, die Pinſelſtriche ſind noch kecker und breiter, daher auch das Colorit beſſer, friſch, und mit ſchöner Abwechslung der Lokaltinten.

Die Zeichnung im Heliodor kann im Ganzen vortrefflich genannt werden, doch hat der Meiſter allerdings mehr auf die allgemeine gute Form und Verhältniß der Figuren und Glieder, als auf die genaue Ausführung einzelner Theile Acht gehabt; die Erfindung iſt einfach, groß, der Sache ganz angemeſſen, ein hoher Sinn, und ein tiefer Verſtand haben ſie gemeinſchafftlich hervorgebracht. Die ſo oft getadelte Epiſode, daß der Papſt in den Tempel getragen wird, ſcheint zwar in der That etwas fremd, aber ſie läßt ſich entſchuldigen und gar rechtfertigen, denn der heilige Vater ſieht der Beſtrafung des Heliodors zu, ſeine Gegenwart ſcheint das

Wunder zu bewirken, und das Gemählde ist im Ganzen nicht wie Darstellung einer Geschichte, sondern als Anspielung auf die damaligen Zeitumstände und dessen was Julius II gethan hatte zu betrachten; der Einfall ist an sich selbst nicht unge-
schickt aber freylich ein wenig grob pfaffisch, und daher dem Rafael auch nicht als eigne Erfindung zuzutrauen, er verdient indessen Lob, daß er die Gruppe [84] vom Papst, und denen die ihn tragen, so gut ins Bild zu ordnen gewußt, und den Begleitern des Heliodor entgegen gesetzt hat; es fehlt ihr übrigens ihrer Natur und Bedingung nach, etwas an Bewegung und Mannigfaltigkeit als daß sie gerade für ein Muster gelungener künstlicher Anordnung gelten könnte. Hingegen ist die große Hauptgruppe des Bildes von dem erscheinenden Reuter und den zwey Jünglingen, welche herbeyfahren, und den zu Boden liegenden Heliodor züchtigen wollen, ein Meisterstück dieser Art, leicht, los und frey, ist alles durchsichtig, schwebt halb, und scheint sich wirklich vor unsern Augen zu bewegen. Auf der entgegengesetzten Seite ist der gedrungene Klumpe von Weibern und Kindern, welche im Schrecken vor der Erscheinung zusammenfahren, nicht weniger lobenswerth, Licht und Schatten fällt auf jede einzelne Figur in grossen schönen Massen, aber diese Massen erstrecken sich nicht über ganze Gruppen, oder Hauptparthien des Bildes zu einem allgemeinen Effect, welchen Rafael auch nie ernstlich gesucht zu haben scheint. Alle Falten der Gewänder sind gut, groß, breit und deuten die Bewegung der Figuren sehr wohl an. Allein nach Maasgabe der leichtern Behandlungsart dieses Bildes sind sie nicht so sorgfältig gezeichnet und ausgeführt, wie in der Disputa über das Sacrament, auch nicht so zier- [85] lich wie in der Schule von Athen, machen aber grössere Massen und Parthieen aus.

Messe von Bolsena.

Die sogenannte Messe von Bolsena stellt ein Wunder vor, da ein Priester, der nicht an die Verwandlung im Abendmahl glaubte, aus der Hostie Blut fließen sah. Dieses Bild ist der Triumph von Rafaels Colorit und weißt ihm ohne

10] Widerſpruch einen vorzüglichen Rang unter den größten Meiſtern in dieſem Fach an. Die Figur des Papſts, vor welchem Meſſe geleſen wird, der Prieſter, die beyden Cardinäle, ein paar Köpfe der wachehabenden Schweizer u. a. m. ſind unübertrefflich, wahrhaft, warm und natürlich colorirt, die Behandlung iſt noch vollkommner als in den vorigen Bildern, oder doch zum wenigſten leichter und kecker, ja man möchte ſagen beynahe verwegen, kein Strich iſt umſonſt geſchehen, alle ſind äußerſt bedeutend, nach Verſchiedenheit der Stoffe, die ſie vorſtellen ſollen, verſchieden und in der That bewundernswürdig; die goldnen Treſſen, der Sammt, das weiße Zeug der Chorhemden u. a. d. iſt überaus natürlich, leicht und meiſterhaft dargeſtellt.

In der Anordnung dieſes Bildes iſt Rafael zwar von [86] dem Fenſter, welches unter dem Bilde iſt, und bis in die halbe Höhe deſſelben hinauf reicht, gehindert worden; er wußte ſich aber mit ſo viel Geſchicklichkeit und guter Art in den Raum zu fügen, daß ſein Werk durch das überwundene Hinderniß noch mehrere Verdienſte erhalten zu haben ſcheint, auch die übrige Anordnung der Gruppen und Theile iſt ſeiner werth, ob ſchon man nicht ſolche ausgezeichnet ſchöne Stücke findet wie in der Schule von Athen, oder im Heliodor. Einige Schattenfarben ſind, der Natur der Freskomahlerey gemäß, etwas zu grau und trocken ausgefallen, doch nicht ſo daß ein übler Effect daraus entſtünde, oder dem Werk deswegen ein Vorwurf gemacht werden könnte. Die Formen ſind im Verhältniß eben ſo groß und edel wie im Heliodor, die Zeichnung auf eben die Art, im Ganzen gut und richtig, aber in der Ausführung der Theile noch etwas leichter und vielleicht zu leicht und nachläſſig. Schatten und Licht iſt, eben ſo wie in jenem Bilde, auf den Figuren, im einzelnen, in ſchönen Maſſen vertheilt, und ſo haben auch die Gewänder breite Falten und große ruhige Parthien.

Attila.

Das Gemählde von Attila ſcheint ſpäter als Heliodor und die Meſſe von Bolſena verfertigt zu ſeyn, weil die [87] Figur des Papſts, welcher dem Attila entgegen zieht, das

Bildniß von Leo X ist, dahingegen die beyden Päp
jenen Bildern noch Julius II vorstellen. Einige Theile
Gemähldes mögen fleißiger gezeichnet seyn, übrigens aber
dasselbe mit fast ähnlicher Kühnheit und Geist behandelt
die Messe von Bolsena, und hat ebenfalls grosse Verdie
um das Colorit, kömmt ihr aber doch an Wärme und Ueber-
einstimmung nicht vollkommen gleich, und scheint von der
ursprünglichen Heiterkeit und Krafft der Farben mehr ein-
gebüßt zu haben. Bunte changeante Gewänder, welche im
vorigen Bilde ganz weggelassen sind, bemerkt man wieder in
diesem, daher auch jenes bessere Wirkung thut, satter und
ruhiger erscheint. Rafael hat aber hierbey ohne Zweifel mit Be-
wußtseyn und nach Grundsätzen gehandelt; indem er im gegen-
wärtigen Bilde Bewegung und Unruhe ausdrücken wollte, welches
er auch glücklich erreicht hat, besonders in der Stelle gleich
hinter dem Attila, wo zum Rückzug geblasen wird, welche in
Absicht auf Entgegensetzung der Farben ein wahres Kunststück ist.

Die Erfindung des ganzen Werks ist schön und poetisch,
die Anordnung und Verbindung der Theile künstlich, ohne
es zu scheinen, der Ausdruck überhaupt vor- [88] trefflich; im
Papst und seinen Begleitern ruhig und sicher, in den Aposteln
erzürnt und drohend, im Attila erschrocken, das Heer ist in
Verwirrung, Furcht und Schrecken haben alle ergriffen. Die
beyden Apostel sind schon oft getadelt worden, und es ist wahr,
daß Petrus in Vergleichung mit andern schwebenden Figuren
unsers Meisters ein wenig steif aussieht, und daß sein gelbes
breitgefaltetes Gewand fast zu grell in die Augen fällt.
Paulus hingegen hat schon mehr Leichtigkeit und Bewegung,
er schwebt schnell herab, der entzündete Ton seiner Carnation
verstärkt den drohenden Ausdruck im Gesicht und Gebärde.

Licht und Schatten ist wie in den andern Bildern aus-
getheilt, hier aber ist diese Art passender, weil der Ausdruck
der Verwirrung und des Getümmels dabey gewinnt.

Petri Gefängniß.

Die Befreyung Petri aus dem Gefängniß, über dem
Fenster, der Messe von Bolsena gegenüber, ist des Effects

wegen ſehr berühmt, und mit Recht, indem das Mittel oder Hauptſtück über die beyden Seiten vortrefflich gehoben und dieſe doch nicht ganz aufgeopfert ſind. Denn es beſteht das Werk eigentlich aus drey Theilen, oder, wenn man ſolches als ein Ganzes betrachten will, ſo hat [89] daſſelbe eine dreyfache Handlung, weil in der Mitte der Engel den ſchlafenden Apoſtel im Gefängniß aufweckt, ihn zur Rechten herausführt, indem man zur Linken die erwachenden Hüter vorgeſtellt ſieht. Im erſten oder Mittelſtück machen die Figuren eine fürtrefflich geordnete Gruppe aus, ſowohl der Engel und der Apoſtel für ſich allein, als wenn man noch die beyden zur Seite ſtehenden Wächter dazu rechnet. Im Engel iſt ein wahrer Himmelsbote dargeſtellt, ganz in Sonnenlicht gehüllt, lieblich, zart, jugendlich ſchön; er weckt, mit ſanfter Berührung, den Apoſtel, welcher ruhig im Gebet entſchlafen zu ſeyn ſcheint. Auf der Seite zur rechten, wo er befreyt weggeführt wird, iſt ſein Ausdruck ernſt, er folgt dem Engel, feſt entſchloſſen, dieſer wendet ſich ſanft und freundlich gegen ihn um und ſcheint ihm Muth zuzuſprechen, ſein Geſicht iſt noch ſchöner als des erſten, und die Drapperie fürtrefflich, er iſt ebenfalls mit Glanz umgeben, über die beyden Soldaten auf der Treppe waltet eiſerner Schlaf. Die andere Seite, wo die Hüter erwachen, iſt weniger gelungen und in der That nicht das beſte Stück, welches Rafaels Kunſt uns geſchenkt hat. Styl und Behandlung ſind übrigens im allgemeinen ſo wie im Heliodor und Attila groß, leicht und geiſtreich.

---

[90] Nun folgen in dem Zimmer des Incendio del Borgo, ſonſt Torre di Borgia genannt:

Anlandung der Sarazenen zu Oſtia.

Dieſes Bild hat viel gelitten, und iſt an verſchiedenen Stellen blaß und undeutlich geworden, man erkennt aber Rafaels eigene Hand durchgehends, an dem blühenden Colorit und an der Behandlung, die nicht nur kühn und leicht, ſondern hier gar, in Vergleich mit ſeinen frühern Werken, etwas nachläſſig iſt. Es enthält übrigens geiſtreiche Köpfe, einen

großen Styl im Ganzen, edle Formen in einzelnen Theilen, und einen Reichthum ſchöner Gedanken, beſonders in den entferntern Gegenſtänden, wo der Schiffſtreit vorgeht und wo ein paar Reuter gegen einen Haufen Sarazenen anrennen, welche auf der Spitze einer Erdzunge gelandet haben. Die ganze Compoſition des Werks hat aber nicht das Gefällige, Ueberzeugende, Treffende an ſich, wie ſo viele andere Arbeiten Rafaels, welche unverbeſſerlich jede Forderung erfüllen und jedem Wunſch zuvorkommen. Die nächſten Gegenſtände, der Papſt auf dem Throne ſitzend und betend, von ſeinem Hofſtaat umgeben und die Gefangenen, welche vor ihn gebracht werden, intereſſiren weniger als der Streit in der Ferne. Der Beſchauer eines Bildes will [91] beſchäfftigt oder unterhalten ſeyn; man mag gerne ohne Gefahr eine Schlacht mitmachen und ſich im Getümmel des Streits befinden, bey der Nachhut oder beym Gepäcke unter dieſen Umſtänden müßig zu ſitzen, iſt verdrießlich und langweilig. Es kann ſeyn, daß Rafael hierin nach der Vorſchrifft handeln mußte und ſeine Figuren auf ſolche Weiſe zu ordnen genöthigt war, aber dieſes iſt allenfalls doch nur eine Entſchuldigung für ihn und nicht für das Bild.

Licht und Schatten ſind, nach des Meiſters gewöhnlicher Art, in einzelnen guten Maſſen gehalten, aber überall zerſtreut, es ſcheint nirgends keine triumphirende Hauptmaſſe zu geben, welche das Auge auf ſich ziehen und feſt halten könnte, ſondern alle Figuren des Vordergrundes werden beynahe gleich ſtark beleuchtet. Die wenigen Falten ſind groß und breit, doch nicht vom auserleſenſten Geſchmack.

Der Brand im Borgo.

Das Intereſſe, welches dem Bilde von der Anlandung der Sarazenen mangelt, findet man hingegen auf das reichlichſte im Incendio del Borgo, auf der andern Wand. Alle Gegenſtände ſind wichtig, anziehend, alles lebt und bewegt ſich. Der Beſchauer wird ergriffen, [92] theilt die Noth, leidet mit und möchte mit helfen. Man vergiſſt beynahe über den dargeſtellten Dingen die Art wie ſie dargeſtellt ſind.

Es ist ein gemahltes vollkommenes Gedicht, aber kein vollkommenes Gemählde. Der Styl ist groß, und im Durchschnitt größer und gewaltiger als in keinem andern von Rafaels Bildern im Vatikan. Die Behandlung leicht und sogar ein wenig flüchtig, die Zeichnung so wie die Formen, sind im Ganzen gut und schön, aber in den Theilen findet sich nicht mehr die Sorgfalt, Richtigkeit und Fleiß, wie bey den frühern Werken bemerkt und gelobt worden. Hingegen kann die Anordnung des Ganzen nicht minder als der Theile durchaus für musterhaft, und die große Hauptgruppe, in der Mitte des Bildes, als ein Meisterstück gelten. Der Ausdruck ist sehr stark, lebendig, voll Seele, doch nicht so zart und natürlich wie in der Disputa über das Sacrament, und nicht so fein wie in der Schule von Athen, sondern es nähert sich das ganze Bild, seiner Art und Style nach, mehr dem Heliodor, oder dem Attila, kömmt ihnen aber im Colorit und Uebereinstimmung der Farben, im Ganzen, nicht gleich, und mag auch wohl nie große Verdienste in diesen Theilen der Kunst gehabt haben.

Wenn man annimt, daß der Vorfall bey Nachtzeit [93] geschieht, und daß entweder Feuer oder Mondschein oder beydes die Ursache der Beleuchtung in diesem Bilde seyn soll, so ist der Effect davon keineswegs natürlich gerathen, man könnte vermuthen, daß Dämmerung bedeutet wäre, allein die Figuren werfen Schlagschatten auf die Erde, und doch ist dem Licht des Feuers keine Wirkung zugestanden worden. Uibrigens sind die Massen von Licht und Schatten hübsch, groß und breit, auch kräftig genug und heben die Gegenstände vortrefflich. Es ist mehr als wahrscheinlich daß dieses Bild nicht durchaus von Rafaels eigner Hand gemahlt ist, es fehlt nicht nur die Uebereinstimmung, sondern der Jüngling, welcher den Alten trägt, der Knabe, welcher neben her geht, der Mann, welcher sich von dem brennenden Gebäude herunterläßt und andere Figuren mehr, haben ein schmuziges, graueres Colorit als die ächten Arbeiten unsers Meisters in Fresko zu haben pflegen. Hingegen ist das blaugekleidete Mädchen, welches den löschenden Männern Wasser zureicht, sich um-

wendet und der Frau, die Waſſer bringt zuruft, hell und blühend gemahlt, ſo zeichnet ſich auch die genannte Frau, die, wegen ihres herrlichen, vom Sturm bewegten Gewandes, ſehr berühmt iſt, durch ein warmes kräfftiges Colorit beſonders aus.

[94] **Krönung Carl des Großen.**

Das dritte Bild dieſes Zimmers ſtellt die Krönung Kaiſer Karl des Großen vor, und ſoll, nach Rafaels Zeichnung, von Julius Romanus ausgeführt ſeyn. Es iſt mit vielem Fleiß und Sorgfalt behandelt, hat ein zwar ſchmuziges und trocknes, dabey aber kräftiges Colorit und viele geiſtreiche, treffliche Köpfe. Man muß die Erfindung und Anordnung dieſes Werks im Ganzen loben, ob ſie gleich nicht die angenehmſte iſt, denn bey einer ſolchen Menge gleichgekleideter Figuren, die alle der Ceremonie zuſehen, war es in der That keine leichte Sache die Einförmigkeit zu vermeiden; der gewandte Künſtler hat aber mit verſchiedenen kleinen, wohlerſonnenen Motiven dieſem Uebel zum Theil abzuhelfen gewußt. Daß der Gegenſtand jedoch dürftig und für mahleriſche Darſtellung unbequem war, zeigt die beygebrachte Epiſode von Männern, welche eine Bank und Gefäße hereintragen, nur allzudeutlich.

Schwur des Papſtes Leo III.

Die Erfindung des vierten Bildes, wo Papſt Leo III ſeine Unſchuld beſchwört, ſoll ebenfalls Rafaeln angehören. Sie iſt einfacher, gefälliger und mehr in ſeiner gewöhnlichen Manier, auch iſt Julius Romanus in der [95] Ausführung glücklicher geweſen und hat ſich, mit mehr meiſterlicher Freyheit benommen. Nur ſchade daß dieſes Werk, weil es über dem Fenſter ſteht, und bloß vom Reflex beleuchtet wird, wenig genoſſen werden kann.

Allegoriſche Figuren.

Im Saale Conſtantins hat Rafael nicht mehr als die beyden Figuren der Freundlichkeit (Comitas) und der Ge-

rechtigkeit, mit Oehlfarben, auf die Mauer und wahrſcheinlich kurz vor ſeinem Tode gemahlt, die andern Bilder ſind erſt nachher von Julius Romanus, und, unter deſſelben Anleitung, von andern Schülern in Fresko ausgeführt worden. Es iſt zu vermuthen, daß Rafael nur zu der Schlacht gegen den Maxentius eine vollendete Zeichnung hinterlaſſen und daß zu den übrigen drey groſſen Bildern nur flüchtige Skizzen vorhanden geweſen; wenigſtens hat Julius Romanus, ſowohl in dem Bild von Uebergebung der Stadt Rom, als in dem andern wo Conſtantin ſein Heer anredet, Gelegenheit gefunden, ſeine eigenen Erfindungen mit anzubringen. Außerdem rühren noch alle übrige allegoriſche und andere Figuren und Bilder unter und neben den vier großen Gemählden von ihm her.

Die beyden Figuren der Freundlichkeit und Gerechtigkeit [96] ſind in einem großen Styl gezeichnet und gemahlt, und im Verhältniß gegen die übrigen Mahlereyen des Saales nur zu kräftig. Die Freundlichkeit hat einen ſchönen Kopf und reizenden Haarputz, auch iſt ſie gut beleuchtet; aber die Falten ihres Gewandes ſind nicht ſo zierlich und einfach ſchön wie an manchen andern Rafaeliſchen Figuren. Wenn ſchon die Ausführung überhaupt ſehr meiſterhaft und leicht iſt, ſo iſt doch die Zeichnung in den Theilen nicht vernachläſſigt, nur das linke Auge ſcheint etwas zu groß und zu offen, und da wo der linke Arm an die Bruſt gränzt, giebt es zu viele Falten. Die Stelle ſcheint, nicht mit genug Rückſicht, treu der Natur nachgeahmt.

Es fragt ſich ob das Lamm, auf welches die Figur den Fuß geſetzt hat, ein hinlänglich bedeutendes Attribut zur Beſtimmung des Characters derſelben ſey?

Die Gerechtigkeit iſt etwas grauer und ſchmuziger colorirt als die Freundlichkeit und ihr Kopf weniger natürlich und gemüthlich, dagegen ſind die Falten beſſer gerathen, die Stellung ſehr zierlich, und die Zeichnung im Ganzen vortrefflich. Beſonders iſt der erhobene linke Arm ſehr ſchön.

Ihr zur Rechten ſteht ein Strauß als Atribut, die Bedeutung deſſelben iſt ſchwer zu errathen.

[10

[97] **Schlacht des Conſtantin.**

Die Schlacht des Conſtantin, oder vielmehr der Sieg deſſelben über den Maxentius, iſt, in ſeiner Art, ein vollkommenes Gedicht, wie das Incendio del Borgo in einer andern, und gehört ohne Zweifel mit unter die vorzüglichſten Producte von Rafaels Geiſt. Er hat darin, mit bewunderswürdiger Kunſt und Verſtand, den bedeutendſten Moment und die beſten Motive, welche kriegriſche Auftritte darbieten, gewählt, und auf dieſem Wege, nicht nur ſeinen Gegenſtand, ſondern gewiſſermaſen dieſes ganze Fach erſchöpft. Die Schlacht des Conſtantin ſcheint in Rückſicht der Erfindung wirklich ein unübertreffliches Werk zu ſeyn, denn ſie hat bis jetzt allen Künſtlern, welche einen ähnlichen Gegenſtand behandelt, zum Canon gedient, und ſelbſt die beſten ſind genöthigt geweſen, in intereſſanten Stellen, mehr oder weniger offen oder verſteckt, von ihr zu borgen.

Julius Romanus hat ſich mit der Ausführung dieſes Bildes Ehre gemacht, er erreicht freylich die Arbeiten des Meiſters weder im Colorit noch im lebendigen Ausdruck, noch in der Uebereinſtimmung der Formen und Farben; aber man ſieht überall die beſte Intention und viel Fleiß. Die Behandlung iſt auf die Art, wie im Heliodor und [98] Attila, die Farben wohl in einander vertrieben, und nur ſelten Schraffirungen gebraucht, doch ſind die Striche nicht ſo kühn und leicht, deswegen auch die Contouren alle ein wenig hart und ſchwer ausfallen. Die Zeichnung iſt an ſich ausführlich, aber nicht immer untadelhaft, das Colorit iſt ſtark genug, nur ein wenig troken und roh. Im Licht ſind die Fleiſchtinten ziegelfarbig, in den Schatten ſchwarz und ſchmutzig.

Taufe Conſtantins.

Die Taufe Conſtantins hat Franz Penni, il Fattore genannt, ausgeführt. In Vergleichung mit der Schlacht iſt es ſchwächer, verwiſchter und unentſchloßner, ſowohl in Farbe als Behandlung, man bemerkt hin und wieder verſchobene, kleinliche, unrichtig gezeichnete Stellen, aber daneben auch viel Wahres und Gemüthliches im Ausdruck, welches, ſo wie der

auf die Ausführung verwendete Fleiß, gelobt werden muß. Die Gewänder sind hübsch gelegt, ihre Massen aber werden oft unterbrochen, und verlieren daher das Auffallende, Wirksame.

Schenkung.

Das Gemählde von der Schenkung der Stadt Rom an den Papst Silvester wurde von Rafael da Colle aus- [99] geführt. Es ist sehr bestimmt, meistens auch gut gezeichnet, und der Ausdruck in den Gesichtern lebhafter als im vorigen Bild, die Behandlung kecker, und das Colorit nähert sich in Stärke und Ton der Schlacht des Constantin. Es ist rußig in den Schatten, im Licht ziegelfarbig und grell aufgehöht. Die Gewänder sind zum Theil schön gelegt, nur sollten die Massen reiner gehalten seyn, es fehlt überhaupt im ganzen Werk die Ruhe.

Nachdem wir nun die einzelnen Kunstwerke Rafaels durchgegangen, erheben wir uns zu einem allgemeinen Blick über sein Talent, und betrachten selbiges nach den verschiednen Rubriken, in welche man die Eigenschafften und Erfordernisse eines Bildes einzutheilen pflegt.

Von der Erfindung in Rafaels Werken.

Die Gabe der Erfindung hat kein neuerer Künstler in dem Grade besessen, wie Rafael, keiner so glücklich, wie er, jeden Gegenstand von der besten und treffendsten Seite aufzufassen und darzustellen gewußt. Bey der Fruchtbarkeit, der großen Mannigfaltigkeit seiner Gedanken, bey dem poetischen Talent, welches ihn immer nach der Höhe zieht, und zum kühnern Fluge reitzt, [100] mischt er doch selten etwas überflüssiges in seine Werke. Die Hauptsache behält immer die Herrschafft, die Nebensachen werden niemals zu mächtig.[1])

[1]) Es giebt unsers Wissens nur zwey Beyspiele, wo man ihn des Gesuchten oder Spitzfindigen zeihen könnte, das eine wo, zum wenigsten in der Anwendung, nicht sein gewohnter Geschmack herrscht, kömmt in einem der Deckengemählde im Zimmer der Schule von

Unbeſtochen und ſtreng prüft er alles, ordnet alles, und wählt die nächſten einfachſten Mittel, um den vorgeſetzten Zweck zu erreichen, darum ſcheint Rafael in ſeinen beſten Werken nicht eigentlich zu erfinden oder zu dichten, ſondern er läßt uns glauben, alles ſey unmittelbar aus der Sache ſelbſt, und gleichſam ohne ſein Zuthun, entſprungen, es könne und müſſe nur ſo und nicht anders ſeyn. Dieſen Character der Ueberredung, des Natürlichen, Ungezwungenen, der höchſten Wahrſcheinlichkeit tragen faſt durchaus alle, ſelbſt die feinſten und glänzendſten Gedanken in Rafaels Bildern, und werden dadurch noch um ſo [101] viel anziehender. Einigemal iſt es ihm gelungen, ſeinen Gegenſtand ganz zu erſchöpfen, oder mit andern Worten, demſelben alles Bedeutende und Zweckmäßige ſo rein und vollkommen abzugewinnen, daß die nachfolgenden Künſtler keine unbenutzte Motive, oder eine andere eben ſo intereſſante Seite für die Darſtellung ausfindig machen konnten, und alſo ſein Werk als Canon anerkennen, daſſelbe wiederholen, oder nothwendig ſchlechter werden mußten. In dieſem Falle haben ſich ſelbſt die größten Meiſter befunden, welche ſeit Rafaels Zeiten eine Verklärung, einen Kindermord, oder die Peſt zu mahlen unternommen. Eben ſo hat die Bataille von Conſtantin allen Künſtlern, welche, im heroiſchen Sinne dieſes Fachs der Kunſt, namhafte Werke geliefert, zum Muſter dienen müſſen. Sie ſind nebſt noch mehrern andern, die zwar nicht ſo oft nachgeahmt worden,[1]) als Darſtellung im Ganzen betrachtet, vollendete Werke, und in ſo ferne ſich von dem Möglichen urtheilen läßt, unübertrefflich. Es gibt ſogar ein paar Beyſpiele, wo Rafael ſelbſt, indem er eine Geſchichte zum zweytenmale darſtellte, aus Ueberzeugung das Beſte, Zweckmäßigſte und Ausdrucksvollſte

Athen vor, an der Figur der Philoſophie, deren Gewand querdurch aus vier Streifen zuſammengeſetzt iſt, welche, mit Stickerey und Farben, auf die vier Elemente anſpielen; das andere iſt der Vogel Straus, bey der Figur der Gerechtigkeit, im Saale Conſtantins, deſſen Bedeutung dunkel, ungewohnt und deswegen nicht recht faßlich iſt.

[1]) Das Incendio del Borgo, das Opfer zu Lyſtra, Pauli Predigt zu Athen, der Tod Ananias u. a. m.

gefunden [102] zu haben, genöthigt war, ſich zu wiederholen, wie ſolches in den Figuren des Moſes und Jacobs, in den Gemählden vom feurigen Buſch und der Himmelsleiter geſchehen iſt, welche in den Logen, ſo wie in den Stanzen auf ähnliche Art gebildet ſind.

Aus eben dieſem Grund, aus der Ueberzeugung vom Guten und Wahren, hat unſer Künſtler in mehreren ſeiner Bilder den Maſſaccio vor Augen gehabt, und beſonders in der Vertreibung des Adams und der Eva aus dem Paradieſe, in den Logen, jenes Gemählde in der Capelle Brancacci, all Carmine, zu Florenz verbeſſert nachgeahmt. Die Figur des Kaiſers Conſtantin in der Bataille gegen den Maxenz ſoll aus einem Basrelief im Pallaſt Juſtiniani entlehnt ſeyn, und im Opfer zu Lyſtra diejenigen, welche den Ochſen ſchlachten wollen, aus einem andern Basrelief, welches jetzt in der florentiniſchen Sammlung iſt. Freylich hat es auch nicht an Tadlern gefehlt, welche ihm deswegen Armuth der Erfindung vorgeworfen, und ſein großes, ſchöpferiſches Talent läugnen wollten; ſie ſcheinen aber den Unterſchied nicht bedacht zu haben, der ſich in dieſem Fall zwiſchen einem mittelmäßigen und einem vortrefflichen Künſtler findet, jener wird aus Mangel, Armuth und Trockenheit des Geiſtes zum Raube verleitet, er macht eine ungeſchickte Anwen- [103] dung deſſelben, das Mißverhältniß zwiſchen ſeinem eignen Erzeugniß und dieſen fremden Theilen zeigt ſich auffallend zu ſeiner Schmach und zum Verdruß des Beſchauers. Wenn hingegen ein großer Mann, wie Rafael, auf welchen kein Verdacht fallen kann, es habe ihm an eigner Erfindung gemangelt, eine Figur oder den Theil eines fremden Kunſtwerks unverbeſſerlich gedacht und zu ſeinem Zwecke paſſend findet, wenn er ſie darum in ſein Werk aufnimmt, und mit den Elementen deſſelben ſo verwebt, daß ſie nun ein gleichartiger, mitwirkender Theil davon werden; ſo erwirbt er ſich ohnſtreitig ein Recht darauf, und eignet ſich ſolche an. Hätte er ſie nicht gefunden, da er ihrer bedurfte, ſo würde er etwas ähnliches erfunden haben, und es geſchieht wohl öfters, als man gemeiniglich glaubt, daß große Künſtler ſich in Gedanken begegnen, und daß ihre

Werke ſich in einigen Theilen ähnlich ſind, ohne daß einer die Abſicht gehabt, den andern zu copiren. Wenn aber Rafael die genannten Stücke auch wirklich abſichtlich entlehnt, ſo verdient er noch immer Lob dafür, daß er, weiſe und beſcheiden, das Gute überall zu ſuchen und zu ſchätzen wußte, und aus Liebe zum Beſten, zur Wahrheit, dem Ruhme neu zu ſeyn, entſagt hat. Möchte nur dieſer Geiſt, der einzige, welcher uns ſicher vorwärts zum [104] Guten leitet, länger gedauert haben, oder zum Beſten der Kunſt jetzt unter uns wieder erwachen.

Von der Anordnung.

Das Capitel über die Anordnung in Rafaels Werken könnte ſehr weitläufig werden, wenn man, da er hierinn unter den neuern der vollkommenſte Meiſter war, alle ſeine vatikaniſchen Bilder mit Rückſicht auf dieſen Theil der Kunſt, von Stück zu Stück durchgehen, und ihre Verdienſte gehörig aus einander ſetzen wollte; wir müſſen aber jedem wackern Künſtler und ächten Liebhaber wünſchen, daß er ſie ſelbſt ſehen möge, denn ſie ſind die vorzüglichſte, ja man kann hinzuſetzen auch die einzige Schule, in welcher man hierüber deutlichen Unterricht erlangt. Mit dem größten Ernſt und Eifer kann der Schriftſteller nicht vollkommen anſchaulich und deutlich werden, und den Kupferſtichen fehlt es in dieſem Falle, wenigſtens im Detail, meiſtentheils an gehöriger Strenge und Genauigkeit. Wir wollen daher, um wenigſtens in der Ueberſicht von Rafaels Kunſtcharacter keine Lücke zu laſſen, im Allgemeinen und Beſondern nur das Nothwendigſte anzeigen, und uns dabey ſo kurz und deutlich als möglich zu faſſen ſuchen.

Die allgemeine Anordnung eines Bildes iſt von der [105] beſondern Anordnung ſeiner Theile, Gruppen, einzelner Figuren und Glieder ſorgfältig zu unterſcheiden, jenes ſind die allgemeinen großen Schönheiten, die im Plan des Ganzen liegen, dieſes einzelne Zierrathen, womit der Meiſter ſein Werk geſchmückt, angenehmer und unterhaltender gemacht hat. Man erlaube uns bey der Verwandſchafft der bildenden und redenden Künſte, zur nähern Verſinnlichung dieſer Sache ein

Gleichniß von der Poesie herzunehmen. Die allgemeine Anordnung eines Bildes ist der Disposition der Materien im Gedichte gleich, und die besondere Anordnung der Glieder ist, wie der Versbau, Klang und Wortfall; jene gehört fast ganz der Erfindung an, oder ist zum wenigsten innigst mit derselben verbunden, das Genie übt sie zwar fast immer, ohne ihre Regeln genau zu kennen, und ohne Genie wird es wohl umsonst seyn, sie nach Regeln ausüben zu wollen; diese aber ist eine Tochter des Fleisses, gewandter Uebung und Geschmacks, man kann ohne dieselbe ein großer Künstler seyn, und sie allein macht ihn nicht aus; doch wird er eine solche nicht verschmähen, leicht fassen, anwenden, und seinen Werken dadurch noch mehr Werth ertheilen können.

In der allgemeinen Anordnung eines Bildes wird [**106**] wohl immer mit Recht eine gewisse Symetrie beobachtet. Es ist dem Beschauer angenehm den Hauptgegenstand gerade vor sich zu sehen, er will aber auch das Uebrige, das Minderwichtige, nicht gerne verlieren, er will nicht gerne auf einmal sehr angestrengt und gleich darauf wieder müßig und gleichgültig seyn. Diese Bedingungen machen in jedem Bilde eine Mitte und Gegensätze hüben und drüben nothwendig, damit Gleichgewicht im Ganzen entstehe, welches der Mahler um so weniger aus der Acht lassen darf, als er auch dafür sorgen muß, das Interesse auf die ganze Fläche seines Bildes so auszutheilen, daß keine leere Stelle, die nichts Anziehendes enthält, in demselben übrig bleibe.

Rafael scheint diese Grundsäze stets gegenwärtig gehabt zu haben, er hielt indessen die Bedeutung und den Ausdruck, mit Recht, für höhere Pflichten, als daß er nicht, wo es dieselben erfoderten, Ausnahmen von der Regel gemacht haben sollte. Niemand wußte so gut wie er, sich in einen gegebenen Raum zu fügen, und seine Gewandheit in diesem Stück ist in der That bewundernswürdig. Die sonderbaren Formen, welche Thüren, Fenster und Gewölbe oft zur Bedingung seiner Bilder gemacht haben, scheinen ihm nicht nur keine Hinderniſſe in den Weg [**107**] zu legen, sondern müssen blos dazu dienen um seiner Kunst noch mehr Glanz zu leihen.

Die Disputa über das Sacrament ist in Rücksicht auf Anordnung überhaupt zwar das schwächste von Rafaels Bildern im Vatikan, indessen sieht man doch an demselben die Befolgung der oben angegebenen Regeln. In der Mitte theilt die Dreyeinigkeit und das ausgesetzte Abendmahl auf dem Altar das Gemählde, auf jeder Seite ist den Heiligen, Kirchenvätern, Patriarchen und Engeln ohngefähr ein gleiches Maas von Interesse zugetheilt. Man kann dieser Anordnung des Ganzen vorwerfen, daß sie etwas zu auffallend symetrisch sey, zwar nicht wegen dem gleichen Gewicht, welches auf jede Seite des Bildes gelegt ist, sondern weil die in der Höhe schwebenden Engel die Linie von der Reihe Patriarchen und Heiligen wiederholen, welche neben Christus zu beyden Seiten auf Wolken sitzen, und weil die Dreyeinigkeit mit goldner Glorie sich sehr ausnimmt, und in einer ganz geraden Linie über dem Altar und der Hostie steht. Maria und Johannes Bapt. sollen zwar eine Art von Kegelgruppe damit formiren helfen, sind aber mit den göttlichen Figuren nicht innig genug verbunden, noch von den übrigen hinlänglich abgesondert.

[108] Der Parnaß ist im allgemeinen ohngefähr nach eben der Regel angeordnet wie die Disputa, nur ist die Kunst der Anordnung gebildeter und versteckter. Apollo sitzt in der Mitte, zu beyden Seiten die Musen, deren Gruppen durch die zunächst stehenden Dichter mit den größern Hauptgruppen in den Winkeln des Bildes verbunden sind. Fein ist der Gedanke und schön in die Anordnung verschlungen, daß Homer gleichsam für eine Muse gerechnet wird, zwar gehört seine Figur nicht zur Gruppe der vier Musen zur linken, steht aber zunächst bey denselben und zeichnet sich durch mehr Bewegung und Handlung von den übrigen Dichtern aus, wodurch das Gleichgewicht auf dieser Seite hergestellt wird.

Die Schule von Athen ist als ein herrliches Muster der Anordnung zu betrachten, Plato und Aristoteles mit zwey Reihen ihrer Zuhörer, stehen in der Mitte, Socrates unterweißt auf der einen Seite; ihm und der Gruppe seiner Zuhörer entgegen steht der Philosophe, welcher einem die Stufen hinan steigenden Jüngling den Weg zeigt, und ein

10]

anderer, der einem Schüler dictirt ꝛc. Die beyden großen Gruppen von Pythagoras und Archimedes ſtehen im Vordergrund einander ebenfalls gegenüber, Diogenes füllt den leeren Raum auf der Treppe in der Mitte aus; [109] weil aber die Gruppe vom Pythagoras und was derſelben anhängt weiter als die Gruppe des Archimedes in das Bild hineintritt, ſo liegt er etwas weiter nach dieſer Seite zu, und hilft das Gewicht derſelben vermehren. Ueberall iſt die Gruppe der Gruppe, Handlung der Handlung entgegengeſetzt, jedes Gewicht hat ſein Gegengewicht erhalten, Symetrie und Contraſt herrſchen durch das ganze Bild und in allen Theilen deſſelben.

Heliodor beſteht eigentlich nur aus zwey Hauptſtücken, hier die Beſtrafung des Tempelräubers, und am andern Ende das erſchrockne Volk, das durch die Gegenwart des Papſtes beſchützt zu ſeyn ſcheint, der, ruhig und ernſt, der Strafe zuſieht, ſieht wie die Kraft ſeines Willens am Heliodor vollzogen wird. Der betende Hoheprieſter iſt als ein Nebenwerk oder untergeordnete Figur behandelt und dient in der Anordnung blos dazu die beyden Hauptgruppen zu verbinden.

Attila iſt ohngefähr auf gleiche Weiſe angeordnet. Attila mit ſeinem Heer iſt dem Papſt und ſeinen Begleitern entgegengeſezt, auf der Seite von dieſen ſind noch die drohenden Apoſtel, und ſo wiegen die wenigen Figuren der einen Seite die gröſſere Zahl der andern, durch die Zugabe von mehrerer Kraftäußerung auf.

[110] In der Meſſe zu Bolſena ſteht der Prieſter, als Hauptfigur des Bildes, faſt in der Mitte deſſelben und als ſolche erhält er durch die Chorknaben, mit denen er gruppirt, das Uebergewicht über die Figur des Papſts, der gegenüber kniet, und als die andere Hauptfigur zu betrachten iſt. Die Cardinäle und Schweitzer wiegen durch Gröſſe, Maſſe und helle Farben die entgegenſtehende Gruppe des Volks auf. Man wird leicht bemerken, wie Rafael im Heliodor, Attila, in der Meſſe zu Bolſena zwar etwas mehr Freyheit gehabt, aber ſich auch zugleich freyer benommen, als er zuvor in der Diſputa über das Sacrament, im Parnaſſ und in der Schule

von Athen gethan hatte. Das Incendio del Borgo war ihm zu dieſer freyen Art anzuordnen noch mehr behülflich. Da der Gegenſtand ſelbſt den Ausdruck der Verwirrung, der Noth und Angſt erfordert, und alſo die Symetrie mehr zu verſtecken befiehlt; ſo iſt ſolche darum in dieſem Gemählde noch weniger auffallend und nur im Allgemeinen beobachtet. Die Mittelgruppe der flehenden Figuren und der Frau, welche ihr Kind im Schoße zu bergen ſucht, iſt mit der andern fliehenden Frau und den vor derſelben herlaufenden zwey Kindern genau verbunden, ſo daß ſie faſt nur ein Ganzes auszumachen ſcheinen. Dieſe fliehende Frau, das Mädchen, welches denen, die löſchen, Waſ- [111] ſer reicht, nebſt dem Manne, welcher die Gefäße abnimmt, ſind den Figuren des jungen Mannes der ſich von der Mauer herabläßt und demjenigen, welcher ſich auf die Zehen hebt, um das Kind zu empfangen, das ihm von der Frau aus dem brennenden Hauſe zugereicht wird, entgegengeſetzt, und eben ſo der Jüngling, welcher ſeinen Vater rettet, der berühmten Figur des Weibes mit den Waſſerkrügen.

Die Schlacht Conſtantins verdient in Rückſicht auf die Kunſt der Anordnung unter die größten Meiſterſtücke unſers Künſtlers gezählt zu werden, wir halten ſie auch dießfalls in ihrer Art für eben ſo vollkommen und preißwürdig als die Schule von Athen in der ihrigen iſt. Denn, wenn das auffallend Zierliche, Geordnete, Abgewogne bey dieſer ſich zu der ruhigen Würde des Gegenſtandes ſehr gut ſchickt, ſo hatte die Kunſt doch wenigſtens den Vortheil, daß ſie ſich zeigen durfte. In der Schlacht Conſtantins aber, wo Unruhe und Getümmel herrſchen mußte, konnte ſie nur verſteckt wirken, alſo wurde hier ohne Zweifel ein noch gröſſerer Aufwand erfordert, um zu gleichem Grad der Vortrefflichkeit zu gelangen. Der Kaiſer Conſtantin iſt eigentlich Mittelpunct und die Hauptperſon des Ganzen, das ſiegende Heer folgt ſeinem Füh- [112] rer und vor ihm her iſt Flucht und Niederlage der Feinde. Bey aller anſcheinenden Verwirrung, Unruhe und Geräuſch iſt dennoch immer einer jeden Gruppe, oder Maſſe von Figuren, eine andere entgegengeſezt, die ihr das Gleichgewicht hält; kein

Theil des ganzen, großen Bildes ist müßig, oder leer, keiner überwiegt, sondern das Interesse ist, von der Mitte aus, mit unübertrefflicher Kunst und weisem Bedacht gegen die Enden des Bildes gleich abnehmend ausgetheilt.

Diesen Betrachtungen über Rafaels Werke, die Anordnung im allgemeinen betreffend, wollen wir nun noch einiges von der Anordnung der einzelnen Theile beyfügen.

Der Wohlklang eines schönen Verses ergötzt das Ohr des Hörers, auch ohne daß derselbe die Ursache, welche dieses Vergnügen bewirkt, einsieht, und eben diese Bewandniß hat es in der bildenden Kunst mit der Vertheilung und schönen Anordnung der Glieder und Theile von Figuren, oder ganzen Gruppen; sie gefällt und vergnügt allgemein und zum wenigsten sinnlich, wenn auch die geheime Kunst davon nicht begriffen wird. Rafael erkannte dieses viel zu gut, als daß er nicht die möglichste Sorgfalt und allen Fleiß darauf verwendet haben sollte; und in der That, an Geschmack, Zierlichkeit, [113] Gewandheit und leichter freyer Bewegung, da wo die Umstände ihm enge Fesseln anlegen, hat ihn von allen neuern keiner je erreicht. Immer ungezwungen und natürlich, scheinen seine ausstudirtesten Gruppen ein Werk des Zufalls zu seyn, und demohngeachtet sind einige derselben von solcher bewundernswürdigen Eleganz, daß sie selbst den besten Werken der Alten nahe kommen.

In den vier allegorischen Figuren der Decke im Zimmer der Schule von Athen und in den vier andern Bildern daselbst, das Urtheil Salomons allein ausgenommen, welches künstlicher und zierlicher geordnet ist, bemerkt man noch nichts ausgezeichnet gutes von dieser Art, unser Künstler scheint damals noch mit dem bloßen Contrast zufrieden gewesen zu seyn. In der Disputa über das Sacrament ist aber alles schon viel kunstreicher; doch bediente er sich auch hier meistens nur noch der dreyeckigten Form, wie die schönsten Stellen dieses Bildes zeigen, im Parnaß versuchte er, in den Gruppen der Musen mit dem Apollo, die Extremitäten der Figuren, Hände, Füße, Köpfe mehr in einem Kreise herum anzuordnen, welches die vollkommenste Form ist. Sie gelang ihm zwar

nicht ganz rein, unterdeſſen ſind beyde Gruppen doch ſehr zierlich, anmuthig und von großer Mannigfal- [114] tigkeit. Bey der Schule von Athen iſt die Stellung der Hände des Plato und des Ariſtoteles vorzüglich ſchön und beſonders die Gruppe des Archimedes mit ſeinen Schülern, ein Meiſterſtück der Anordnung, die entgegengeſezte Gruppe vom Pythagoras und den Figuren um ihn her iſt ebenfalls ſchön, obſchon ſie jener nicht gleich kömmt.

Das Gemählde von der Klugheit, der Mäßigkeit und Stärke iſt überhanpt reizend angeordnet, der Knabe, welcher eine Fackel hält, füllt den Raum zwiſchen der Klugheit und der Mäßigkeit ſehr ſchön aus, auch die beyden Kinder, deren das eine neben der Stärke Zweige von der Eiche bricht, das andere der Klugheit den Spiegel vorhält, können für muſter- haft gelten, weil ſie zugleich Contraſt und Symetrie haben. Die Gruppe vom Heliodor, dem Reuter und den zwey herab- ſchwebenden Jünglingen, kann als vortreffliche Anordnung, ſelbſt neben der vom Archimedes und ſeinen Schülern beſtehen, auch iſt die von den Weibern in eben demſelben Gemählde ſehr ſchön. Wir bemerken ferner als vorzüglich die Weiber mit Kindern, welche in der Meſſe von Bolſena, zur linken im Bilde ſitzen, den Attila und beſonders den Noah, welchem Gott befiehlt die Arche zu bauen, in der Decke dieſes Zimmers, auch die Gruppe der Weiber [115] und Kinder auf dem Vordergrunde im Incendio del Borgo iſt werth hier angeführt zu werden.

Die Schlacht Conſtantins wurde ſchon oben, in Rückſicht der Anordnung des Ganzen, als ein Meiſterſtück gelobt und ſie enthält auch, wenn wir die Anordnung ihrer Theile be- trachten, eine Menge Schönheiten. Die Gruppe von dem Alten Krieger, welcher den erſchlagenen Jüngling aufhebt, iſt bekannt und ſo vortrefflich, daß es unnöthig wäre, noch andere Beyſpiele zum Beweiß anzuführen.

Rafael hat ſich immer in acht genommen, die Figuren mit Gliedern quer zu durchſchneiden. Er wählte auch niemals

Stellungen wo von irgend einem Theile der Figur nur wenig erſcheint, welches insgemein Undeutlichkeit verurſacht, ſondern ein Glied, Gliedestheil, Gewand, und was es ſonſt ſeyn mag, iſt entweder ganz verborgen, oder es kömmt ſo viel von demſelben zum Vorſchein, daß ſeine Form unzweifelhaft und deutlich in die Augen fällt. Nie läßt er zwey Glieder, oder Theile in gleicher Richtung mit einander laufen, ſo daß nur ein Streifen dazwiſchen bliebe, noch weniger darf [116] ſich ihr Contour nur blos berühren, ſondern er tritt entweder beträchtlich weit herein, oder bleibt ſo entfernt, daß nie eine Zweydeutigkeit ſtatt finden, das Auge ohne Mühe jedes Ding leicht unterſcheiden kann, und nirgends Einförmigkeit oder Wiederholung, ſondern überall Contraſt, Wechſel und Mannigfaltigkeit entſteht.

Da wo Contoure zuſammen ſtoſſen, ſich abſchneiden, ſah unſer Künſtler ſich allemal wohl vor, daß ſolches nicht in einem ſpitzen Winkel geſchehe, und dadurch ein kleines magres Ausſehen gewönne, ſondern ſorgte, auf allerley Weiſe, daß jedes Zuſammenſtoſſen und Durchſchneiden der Linien in möglichſt ſtumpfen Winkeln und, dem zufolge, ſanft und gefällig ſeyn möge.

Rafaels Ausdruck.

Ausdruck der Leidenſchafften iſt dasjenige von unſers Künſtlers Verdienſten, welches am meiſten anerkannt iſt, und worinn er allgemein für den größten Meiſter geachtet wird. Seine Bilder ſind auch in der That vorzüglich vor allen andern, ganz Herz, Gemüth und Seele.

Dieſe glänzende Seite in Rafaels Kunſtcharacter wird ſich am deutlichſten entwickeln laſſen, wenn wir uns die Mühe nehmen, eins von ſeinen einfachern Ge- [117] mählden in den Stanzen, blos in Rückſicht auf den Ausdruck zu betrachten. Es iſt die Meſſe von Bolſena. Der Mahler hatte in dieſem Bilde die verſchiedenen Grade des Affects darzuſtellen, welche die Wundererſcheinung, daß aus einer geweihten Hoſtie Blut fließt, in den Perſonen nach dem beſondern Character einer jeden hervorbringt. Wir werden ſehen, wie er dieſe Aufgabe

behandelt, und ob es ihm gelungen, dieſe Wirkungen angemeſſen und deutlich auszudrücken.

Mit Erſtaunen ſieht der Prieſter die blutige Hoſtie an, das befleckte Tuch will der ſich öffnenden Hand entfallen. Es iſt dem Mahler geglückt, ſelbſt das Unbewegliche, das gleichſam Verſteinerte, im Augenblick des Erſtaunens, in die Stellung des Prieſters zu legen. Den Papſt, welcher gegenüber kniet und die Hände zuſammengelegt hält, kann der Vorfall in ſeinem Gebet kaum ein wenig aufhalten, er ſieht auf den Prieſter, ſieht ſeine Verwunderung und die Urſache derſelben. Ihm iſt das Wunder kein Wunder. Er weiß alles, faßt alles, und ihn bewegt nichts. Von den beyden Cardinälen, die zunächſt hinter dem Papſt auf den Stufen knien, ſieht derjenige, welcher die Hände auf die Bruſt gelegt hat, grimmig auf den Prieſter hin; er ſieht, daß die [118] Wundererſcheinung von deſſelben Unglauben herrührt, und glüht darum auf, in heiligem Eifer, er iſt ganz Bewegung und Leben, ſeine Augen funkeln, das graue Haar fliegt, die Finger ſcheinen ſich zitternd zu bewegen, von zorniger Wallung geröthet. Sein Nachbar von minder lebhaftem Temperament und blaſſem Geſicht, bleibt gelaſſener, er ſieht mehr auf das ſo geſchieht, als auf die Urſache deſſelben, und betet zum Herrn, der im Wunder erſchienen iſt. Hinter den Cardinälen knien zwey Prälaten. Der jüngere ſieht aufmerkſam auf das was vorgeht, doch ohne viel weitern Antheil zu nehmen, hingegen dem nähern, bejahrten, blaſſern, deſſen Geſichtszüge faſt an Karrikatur gränzen, iſt die Sache ſehr bedenklich; erſtaunt zieht er die Augenbraunen hoch empor, und überlegt was wohl daraus entſtehen könne, und werde. Die Schweizer ſind natürliche gute Weſen, mit Knechtsgeſichtern, nicht fähig in die Sache und Urſache einzudringen; der hinterſte ſieht blos den Papſt an, ein anderer bleibt ganz ungerührt, und ſchaut aus dem Gemählde heraus, der vorderſte zeichnet ſich vor den andern durch edlere Züge aus. Ehrlichkeit und Bonhomie ſind auf ſein Geſicht geprägt. Liebliche Bilder ſchöner harmloſer Jugend erblickt man in den vier Chorknaben. Der ſo zunächſt am Prieſter kniet, mit einer wahren [119] Engels-

physiognomie, hat schon gesehen und begriffen, und wendet sich zu dem hintersten um,[1]) dieser ist das anmuthigste Bild jugendlicher Gutmüthigkeit, Unschuld und Einfalt, blühend von Farbe, lichtbraune Locken hängen ihm von der Scheitel herab, er sieht bewegt und erstaunt zu, und öffnet die Lippen, wie zum sprechen und dem andern zu antworten; der Dritte ist jünger, noch kaum über die Jahre der Kindheit hinaus und hat den ungemischten Ausdruck von Aufmerken und Begierde zu sehen was vorgeht, der nächste hat am meisten Jahre und Unterricht, die Hand auf der Brust, scheint er die Hostie zu verehren, und das Wunder glaubig anzuschauen.

In dem Haufen des Volks, womit die Motive allgemeiner und einförmiger sind, ist die Abwechslung und zarte Verschiedenheit des Ausdrucks noch mehr bewundernswerth. Von den beyden Männern, welche erhöhet auf einer Art Bühne stehen, macht einer den andern auf das was geschieht aufmerksam, dieser überlegt mit tiefem [120] Nachdenken, unten drückt eine Figur, von deren Gesicht man wenig sieht, mit aufgehobener Hand, ihre Verwunderung aus; ein Jüngling mit schlichten ganz schwarzen Haaren, und etwas starken Colorit, als ob er viel der Sonne ausgesetzt gewesen, ehrlich, überaus sanft und gutmüthig, schlägt sich glaubig, mit der einen Hand, die Brust, in der andern die Mütze haltend; er giebt der Hand eines äusserst Verwunderten, der hinter ihm steht, laut wird, und aufschreyt, nach, da ihm derselbe, um besser sehen zu können, den Kopf auf die Seite schiebt; über die Schulter des letzten schaut wieder ein anderer, mit äusserster Aufmerksamkeit, herüber, neugierig auf das was geschieht, und hält sich an seinem Vormann an. Ein Bauer mit kurzem Bart und schlichten, an den Enden gelockten Haaren, dessen starke nervige Arme, hohe Backenknochen, eingefallene Muskeln, nebst dem Gewand seinen Stand anzeigen, betet an. Eine alte Frau hält, bewundernd, beyde Hände empor, und ist im Begriff sie zusammen zu schlagen. Eine mit bey-

[1]) Rafael scheint sich zwischen diesen beiden Figuren ein näheres Verhältniß gedacht zu haben, entweder Brüder oder innige Freunde.

nahe ganz verhülltem Geſicht, welche nicht ſehen kann, betet mit zuſammengehaltenen Händen. Die vorderſte ſtehende weibliche Figur, ganz Einfalt und Gemüth, ſchlägt ebenfalls die Bruſt und ruft den Herrn an. Eine von den Frauen welche unten auf der Erde ſitzen, drükt ihren [121] Säugling, mit unausſprechlicher Liebe und Inbrunſt, an ſich, ihr Kuß iſt ganz Seele, ſie möchte den Liebling und ſein ganzes Weſen gleichſam in ihr Herz aufnehmen. Die andere hält ihr etwas gröſſeres Kind ebenfalls mit beyden Händen an ſich, und wendet ſich nach zwey kleinen Knaben um, die ſchön ſind, hold wie Liebesgötter, und einander umarmt halten.

Wenn man alle dieſe zarten Abſtufungen einer einzigen Leidenſchaft betrachtet, welche die Urſache der Bewegung und Handlung in dieſem Bilde iſt, ſo wird man mit Verwunderung über den Verſtand und das große Talent des Mahlers erfüllt werden, der, wie ein geſchickter Gärtner, alle Theile ſeines Bodens aus einer einzigen Quelle nach mannigfaltiger Abſicht und Bedürfniß befeuchtet und fruchtbar zu machen weiß.

Vielleicht dürfte man über dieſes noch zu behaupten wagen, unſer Künſtler habe in jeder Figur, aus denen das beſchriebene Bild zuſammengeſezt iſt, einen ganzen Stand der menſchlichen Geſellſchaft repräſentiren wollen; denn es iſt keinesweges unwahrſcheinlich oder übertrieben, ſich ſeine Gedanken ſo tief und ſeinen Geiſt ſo umfaſſend zu denken. Wir ſehen ja, daß die meiſten Figuren in der Schule von Athen, über das was ſie im Bilde wirklich [122] ſind und darſtellen, noch eine weitere Beziehung haben. Character, Handlung, Stellung, manchmal ſogar Nebenwerke erinnern uns an ihre Lehre. Leben und Schickſale.[1]) Eben derſelbe tiefeindringende Sinn hat auch in der Diſputa gewirkt, und den Parnaß belebt,

[1]) Wir ſehen den erhabenen etwas ſchwärmeriſchen Plato nach der Höhe zeigend, den beweiſenden, kühlen Ariſtoteles, den Sonderling Diogen für ſich einſam ſitzend. Den ſinnenden Epiktet, mit ſeinem einſt zerbrochnen Beine, den unterrichtenden Socrates, den lehrbegierigen jungen Alexander, den eleganten Alzibiades, den ſtrengen, erfindenden Pythagoras ꝛc. ꝛc.

nur ist er dort ernster, hier aber heiterer und poetischer, wie der verschiedene Gegenstand es erfordert. Der Ausdruck in Rafaels Werken ist allemal der Handlung genau angemessen, nie frazenhaft übertrieben, immer wahr, oder doch wenigstens wahrscheinlich; wie ein anderer Proteus tritt er in tausend verschiedenen Gestalten auf, ernst, zärtlich, empfindsam, schwach, weise, kühn, ein Held bald und bald ein Schäfer. Bis zu den obersten Stufen der Menschheit, selbst zu den Engeln, empor tragen ihn die Flügel seines Genius; und wenn er es bedarf, so läßt er sich wieder bis zu den Bettlern und Elenden in die Hütten herab, vergißt seines Zwecks nie, und nie der [123] Würde; selbst die niedrige Natur wird bey ihm nicht verächtlich oder niederträchtig. Jeder kleine Umstand ist mit Klugheit benutzt, der Gemüthszustand seiner Figuren offenbaret sich nicht nur aus dem Gesichte, oder der Handlung, sondern wirkt und breitet sich durch alle Glieder und Gliedesglieder aus.

Rafaels Kunst läßt uns fast in allen ihren Theilen ein Fortschreiten bemerken, und so ist auch einige Abänderung im Character seines Ausdrucks. In den Werken aus der frühern Zeit ist er rein, natürlich und von der strengsten Wahrheit, als er aber weiter gekommen war, und anfing die Wirkung, oder das Wahrscheinliche zu suchen, da erlaubte er sich mehr, und jene Gränze der strengen Wahrheit wurde zuweilen ein wenig übertreten. In der Disputa über das Sacrament sehen wir die Menschen mit Neigungen und Leidenschaften, wie im Spiegel, ganz so wie sie sind, wie sie leiden und leben, man befindet sich in der wirklichen Welt; der Parnaß ist hingegen ein poetisches Land, etwas gemüthlich zärtliches, wohlbehagliches, eine milde Schwärmerey verbreitet sich über das ganze Bild, die Figuren nähern sich einander in Sitte und Neigungen, als wenn sie alle zu Einer Familie gehörten, aus Einem Stamme entsprossen wären. [124] In der Schule von Athen haben sie wieder mehr Verschiedenheit, vom Streit der Meynungen, den Unterschied der Begriffe erzeugt; doch herrscht darinn die Uebereinstimmung, welche eine Gesellschaft von cultivirten Menschen zu verbinden pflegt, und heftige

Leidenſchaften ſind in dieſem Werk nicht gebildet. Verglichen mit der Disputa iſt der Ausdruck in der Schule von Athen zwar überhaupt eben ſo natürlich, aber von edlerer Art, ſo wie auch der Sinn und Styl des ganzen Werks freundlicher und ſchöner iſt.

Im Heliodor, im Attila, und in der Meſſe von Bolſena erhebt ſich der Styl und mit ihm der Ausdruck, der Mahler gewinnt fortſchreitend mehr Ueberſicht über das Ganze, er herrſcht unbeſchränkter und freyer im Reiche ſeiner Kunſt, macht immer weniger Striche, aber ſie werden immer bedeutender. Nach und nach verſchwindet das Ueberflüſſige, und was nothwendig iſt bleibt allein noch übrig.

Auf dieſem Wege der Betrachtung iſt es auch, wie wir glauben, am leichteſten möglich, alle Werke des Rafael, jedes nach ſeinem eigenthümlichen Verdienſt, ſchätzen zu lernen; denn es geſchieht oft, daß Kenner und Künſtler die Bilder der ſogenannten zweyten Manier, [125] das iſt diejenigen, welche Rafael kurz vor ſeiner Ankunft in Rom und in den erſten Jahren ſeines Aufenthalts daſelbſt gemahlt, den ſpätern, von der ſogenannten dritten Manier, vorziehen und vorgezogen wiſſen wollen. Dieſem Mißgriff ſetzt man ſich dadurch aus, wenn unbedingt ein Bild gegen das andere verglichen wird; unſere Neigung entſcheidet alsdann nicht ſelten da, wo nur der Verſtand das Urtheil ſprechen ſollte. In jenen frühern Werken bezaubert unſer Künſtler durch die Grazien des jugendlichen Sinnes, durch ſeine Unſchuld und Einfalt, durch die Treue und Wahrheit, mit welcher er die Natur nachgeahmt hat; in den ſpätern Arbeiten iſt hingegen ein höherer Geiſt, eine verborgnere Weisheit, dort möchte er allen gefällig, allen verſtändlich werden, hier will er der Menge blos imponiren, und nur ſeinen Freunden ſich offenbaren. Wenn man daher in einigen Figuren, als zum Beyſpiel im Heliodor, in den herabſchwebenden Jünglingen, in dem Soldaten hinter dem Heliodor, welcher eine Vaſe trägt, auch in dem zu vorderſt knienden Mädchen, und, im Incendio del Borgo, in der Frau mit den Waſſerkrügen, in der andern, welche halb angezogen flieht, und in dem Manne, der ſich von der Mauer herunter-

läßt, einen ſehr ſtarken, beynahe an Uebertreibung gränzenden, Ausdruck bemerkt, ſo muß dabey er- [126] wogen werden, daß ſolches mit Bedacht, und um der Wirkung willen geſchehen. Sie ſtehen an ihrem Orte, in Verbindung mit dem Ganzen, ſind wie tiefe Schatten gemacht, die lieblichen heitern Partien zu erheben. Auf einer andern Seite vergleichen ſie ſich mit dem was wir in den Formen das Groſſe nennen, welches innerhalb der Gränzen des eigentlich Wahren in der Natur ſelten in dem Maaſe ſtatt findet, wie die Kunſt deſſen bedarf, und daher auch nur dem Geſetz der Wahrſcheinlichkeit unterworfen iſt. Wir ergreifen hier die Gelegenheit einiges über die Frage beyzufügen: ob Rafael, da ihm Größe der Formen und, dem zu Folge, Anſpruch auf das Idealiſche in der Kunſt eingeraumt werden muß, mit den Alten zu vergleichen ſey? und ob er dieſelben in ihren hohen Ideen erreicht habe? Es läßt ſich, wie uns dünkt, ohne Bedenken darauf mit Nein antworten. Rafael war nie ganz zu den hohen Begriffen des Erhabenen und Groſſen gelangt, wie ſolche in den Werken der Alten zu finden ſind, und ſeine Figuren der Gottheiten halten keine Vergleichung mit den ihrigen aus. Das Große, welches wir in ſeinen Arbeiten entdecken, ſcheint er größtentheils dem Michel Angelo zu verdanken, er iſt demſelben in einigen Figuren auch nahe gekommen,[1]) und hat ſich dabey doch [127] niemals den Vorwurf der Uebertreibung oder gezwungener Stellungen zugezogen. — Was die Schönheit der Formen anbetrift, ſo ſind Rafaels beſte Arbeiten, und ſelbſt das Vorzügliche in denſelben, doch noch immer nicht mit den Werken der Alten zu vergleichen. Seine Madonnen und Muſen könnten Bildniſſe ſeyn, und ſind es auch, ohne Zweifel meiſtentheils, denn ihr Vorzug liegt nicht ſowohl in der reinen Schönheit der Formen, als im Natürlichen, im Lebendigen und Geiſtreichen, in dem Ausdruck von Huld und Gemüth, womit ſie über

[1]) Incendio del Borgo, Sybillen in der Kirche della Pace, [127] Profet in St. Agoſtino, in der Verklärung und den Cartons zu den bekannten Tapeten.

unſere Herzen ſiegen. Eben ſo gelangen ihm oft Chriſtkinder und Engel vortrefflich; es ſind Weſen von himmliſcher Unſchuld und Einfalt, aber als Schönheiten können ſie nicht gegen den Amor oder die Genien der Alten beſtehen. Wenn nun bey den Köpfen keine Vergleichung, zu Gunſten unſers Künſtlers, ſtatt findet, ſo iſt leicht zu begreifen, daß ſolches mit den Formen der Glieder noch weniger der Fall ſeyn kann. Wollte man endlich Rafaels Ausdruck für ſtärker, lebendiger, natürlicher und wahrhafter halten, als die Alten dieſen Theil der Kunſt beſeſſen haben, ſo wäre ſolches zuverläſſig eine Ungerech- [128] tigkeit gegen dieſe, denn wir ſind von ihrer Mahlerey wenig unterrichtet, und Werke aus Marmor ſind wegen Mangel der Farbe und um des Widerſtandes willen, den die Materie leiſtet, zu ſehr von Gemählden unterſchieden, um eine billige Vergleichung anſtellen zu können; allein die Alten haben ja eben den Weg betreten, auf welchem Rafael gegangen iſt, ſie ſuchten durch den Ausdruck der Leidenſchaften ihren Werken Intereſſe, Deutlichkeit und Wahrheit, ſey es auch blos poetiſche Wahrheit, zu ertheilen, ſie hatten alſo mit unſerm Künſtler gleiches Bedürfniß, gleichen Zweck, und ſchöpften, ſo wie er, aus der Quelle der Natur, auch war ihr Vermögen nachzuahmen, nicht geringer als das ſeinige, nur ſtellten ſie, vermöge des ganzen Characters, den ihre Kunſt angenommen hatte, wir möchten ſagen dem Geſchmack der Schule gemäß, die Figuren meiſtentheils würdiger, nach einer höhern Idee, und, dem zu folge, ſtiller und ruhiger vor. Wir müſſen ſie überhaupt betrachten, als um eine Stufe höher hinauf gerückt, ohngefähr in dem Verhältniß, welches in der Meſſe zu Bolſena der Papſt gegen die übrigen Figuren hat, der ruhig bleibt, weil er würdiger, weiſer, unterrichteter und zuverſichtlicher iſt, als die Menge die in verſchiedenen Graden von Leidenſchaften bewegt wird.

[129] Dem Ausdruck verwandt iſt auch jene große Kunſt, mit welcher Rafael die Eigenſchafften, oder den Character einer jeden Sache, darzuſtellen gewußt hat. Wir ſehen in ſeinen Werken immer einen weſentlichen Unterſchied zwiſchen Muskeln, Knochen, Sehnen, Haaren, Gewändern, Stein,

10]

Erz, u. ſ. w. beobachtet, nicht nur in der Form dieſer Dinge überhaupt, ſondern in der Art der Linien die ihren Contour beſchreiben, dieſe drücken allemal genau die Härte, Weichheit, Stärke, mit Einem Wort die Eigenſchafften der Dinge aus, die Knochen eckiger, die Sehnen gerader. In den Haaren ſchwingen ſich die Linien, und ſetzen nie ab, im Gewand ſind ſie ein wenig auswärts gebogen, und brechen ſich von Zeit zu Zeit, die harten Körper haben ſcharfe Ecken und Brüche, alles dieſes geht durch unzählige Nüanzen des Mehr oder Weniger fort, wie der individuelle Character einer jeden Sache es erheiſcht.

Dieſer Anweiſung gemäß betrachte man die Figuren in Rafaels Gemählden, zum Beyſpiel etwa den Epictet in der Schule von Athen, und die Verſchiedenheit der Linien und des Characters derſelben in Fleiſch, Knochen, Sehnen und Haaren ꝛc. wird auffallend ſeyn, man wird auch ohne Mühe bemerken, daß ſeine ledernen Stiefeln [130] einen weichern Contour haben als ſein Gewand, das geübtere Organ wird ſogar in eben demſelben Gemählde zwiſchen dem weißen, mit Gold beſäumten Mantel des Jünglings, welcher die Treppe hinaufſteigt, und dem gelben Gewand des Bembo gleich darneben einen weſentlichen Unterſchied wahrnehmen, und ſehen können, daß die Falten des erſten etwas ſteifer und ſchärfer gebrochen, als ob er Leinwand wäre, des leztern hingegen runder und weicher als dichteres Wollenzeug gezeichnet ſind.

Man könnte mit leichter Mühe noch mehrere dergleichen Beyſpiele anführen, allein die gegebenen ſind ſowohl zum Beweis hinreichend, als auch um den aufmerkſamen, fähigen Beobachter von Rafaels Werken, zur genauern Unterſuchung derſelben zu leiten. Wir fügen nur noch die allgemeine Bemerkung hinzu: daß man dieſen Ausdruck des Characteriſtiſchen ſchon in dem Gemählde von der Diſputa über das Sacrament angewendet ſieht, aber mit großer Beſcheidenheit und Sorgfalt, nicht ohne den Schein der Mühe; im Parnaß handelt Rafael, wie gedacht, ſchon freyer, und in der Schule von Athen, welche für die Blüthe aller ſeiner Kunſt angeſehen werden kann, iſt auch dieſer Theil zur ſchönſten Ausbildung

gelangt. Keine Kunſt, kein Zwang, keine [131] Mühe fällt mehr auf, alles iſt jetzt Eigenthum unſers Künſtlers, iſt ihm natürlich geworden. In den folgenden Bildern, wo ſein Styl gröſſer und kühner wird, geht er auch in dieſem Stück immer freyer zu Werke, er wendet nunmehr das Characteriſtiſche in den Formen, aus theoretiſchen Grundſätzen, und als Maxime an, er herrſcht jetzt unumſchränkt über die Kunſt, und bedient ſich ihrer blos als Werkzeug, wie man ſich einer Schrifft oder Sprache, als eines Mittels, bedient, um damit Begriffe und Gedanken auszudrücken und andern mitzutheilen.

Rafaels Zeichnung (Form.)

Wenn man unter der Zeichnung das Ganze der menſchlichen Figur verſtehen will, nämlich daß alle Glieder richtig geſtellt ſind, wohl zuſammenhängen, gehörige Proportion haben, und ſich in ihrem Character nicht widerſprechen, da iſt Rafael ein vortrefflicher Meiſter, und unſtreitig der beſte von allen neuern. Er hat mit groſſer Genauigkeit die Wendungen der Glieder beobachtet, und die Richtung oder Mittellinie iſt ihm nie entgangen, man trifft daher in allen ſeinen Gemählden keine einzige ſteife Figur an, und keine welche nicht in ihren Theilen übereinſtimmte, oder ein auffallend Mißverhält- [132] niß hätte. In allen dieſen Stücken iſt unſer Künſtler unvergleichlich und muſterhaft.

Hingegen in der genauen Richtigkeit und Schönheit des Umriſſes, haben es andere Meiſter, vermittelſt der Nachahmung antiker Formen, zum wenigſten eben ſo weit als Rafael gebracht.

Wenn man alle ſeine Bilder durchgeht und prüft, ſo finden ſich nur wenige Glieder oder Theile von Figuren, welche vermöge ihrer Form, abgeſondert vom Zuſammenhange und der Uebereinſtimmung mit dem Ganzen, und dem Ausdruck, wozu ſie mitwirken, im ſtrengen Sinne, ſchön zu nennen wären.

Diejenigen, welche der Schönheit, oder jenem höhern, von den alten Statuen abſtrahirten Begriff derſelben am nächſten kommen, ſind:

In der Disputa über das Sacrament.

Der rechte Arm des Adam, ein paar Arme der Engel, welche oben im Bilde ſchweben, der rechte Arm der ſtehenden männlichen Figur von groſſem Styl zur Linken im Bilde.

Im Parnaß.

Das übergeſchlagne Bein des Jünglings, welcher Homers [133] Geſang aufſchreibt, der Arm der Muſe mit der tragiſchen Maske. Die Beine des Apollo, Pindars linke Hand und ſein vorgeſetzter Fuß.

In der Schule von Athen.

Das ſtehende Bein des Knaben, welcher ſchreibt. Der rechte Arm des ſtehenden Knaben, der dem Archimedes zuſieht, die Muskeln ſind zwar ein wenig ſtark angegeben, aber der Umriß überhaupt iſt vortrefflich. Der rechte Arm des jungen Menſchen, welcher Schrifftrollen herbeyträgt. Die rechte Hand des Pythagoras u. a. m.

Im Gemählde von den drey ſymboliſchen Figuren.

Der linke Arm der Stärke. Der Knabe, welcher der Klugheit den Spiegel vorhält. Der rechte Arm der Mäſſigkeit.

Im Heliodor.

Der unbekleidete Vorderarm des Mädchens, welches auf die Wundererſcheinung zeigt. Der Fuß des Heliodor.

Im Attila.

An den beyden Soldaten, welche zuvorderſt in der Mitte des Bildes ſtehen, an dem einen das Bein und Fuß, welche man ganz in der Face ſieht, am andern der ausgeſtreckte Arm und das vorgeſetzte Bein nebſt dem Fuß.

Der linke Arm von der Juſtizia im Saale Conſtantins.

[134] Im Incendio del Borgo.

Das Bein und die Arme des Mädchens, welche den Männern, die löſchen, Waſſer zureicht.

10] Figuren, welche mit vieler Mühe und Fleiß schrafirt sind, und dem Mahler im Verhältniß ein wenig sauer geworden zu seyn scheinen, wie z. B. die Figur Adams, der Prinz von Ferrara u. a. m.

[136] Vom Colorit in Rafaels Werken.

Die vier runden Gemählde, mit symbolischen Figuren an der Decke im Saal der Schule von Athen, haben, wie schon vorhin angezeigt, zwar ein kräftiges, aber doch dabey etwas grelles Colorit, ihre Schatten fallen überhaupt etwas zu sehr ins Rothbraune, die Halbschatten ins Grünlichte, alle Uebergänge des Lichts zum Halbschatten sind gar zu stark geröthet, und die Lichter beynahe weiß; doch gibt es einige vorzüglich gut colorirte Stellen wie z. B. die halbbeschatteten Füße der Poesie, an welchen die dunkeln Partien so saftig und klar sind, daß sie in diesem Stück den Arbeiten des Correggio verglichen werden dürften; die beyden Knaben in eben demselben Gemählde haben das Verdienst eines blühenden Tons.

Im Gemählde von der Disputa über das Sacrament ist zwar immer noch manches von den grünlichten Halbschatten, rothen Uebergängen ꝛc der Deckenstücke übrig geblieben, aber die Töne der Farben sind abwechslender und, dem Character der Figuren gemäß, bald zart und jugendlich blühend, bald stark und von kräftigen, warmen Farben, schwächlich und blaß, braun, von Luft und Sonne gebeitzt, gelb und abgelebt, alles mit größ- [137] ter Treue und Wahrheit der Natur nachgeahmt. Man wird also das Colorit der Disputa zum wenigsten natürlich nennen können, einzelne trefflich gelungene Schattenparthien fehlen auch in diesem Bilde nicht: die linke Hand des heiligen Gregorius, welcher vor dem heiligen Hieronimus sitzt, die beschatteten Stellen an den Beinen des Bramante u. a. m. sind ausnehmend schön und klar, überhaupt sind alle Schatten des Fleisches ziemlich gut, nach dem verschiedenen Ton desselben eingerichtet, bald mehr oder weniger stark, nach Beschaffenheit kälter und grauer oder wärmer und mehr ins röthlich Braune fallend.

Die guten Eigenſchafften, welche Rafaels Colorit in der Diſputa lobenswerth machen, vermehren ſich im Parnaſſ. Die Töne der Farben werden angenehmer, friſcher, blühender, und das ganze Bild gewinnt mehr Uebereinſtimmung.

In der Schule von Athen iſt alles noch beſſer geworden, daſelbſt ſind die Töne der Farben überhaupt ſehr gut und meiſterhaft abgewechſelt, ſind friſch, warm, blühend und, ſo viel man noch erkennen kann, in allgemeinem Einklang und Verbindung unter ſich ſelbſt. In dieſem Gemählde verdient nun Rafael ohne Widerrede [138] ſchon den Nahmen eines guten Coloriſten, ob er gleich die Lichter meiſtentheils noch zu weiß und die Schatten etwas zu braun gehalten hat. Im Heliodor und im Attila mäßigt er ſeine Lichter mehr, und weil die Behandlung freyer iſt, ſo ſind auch die Farben friſcher. Die Schatten der Gewänder, welche im Parnaſſ und in der Schule von Athen oft nur von einer dunklern Farbe ſind, werden nunmehr natürlicher und, beſonders im Heliodor, mehr gemiſcht und gebrochen, auch kömmt das Changeant weit ſeltener vor. Endlich übertrifft die Meſſe von Bolſena, in Rückſicht des Colorits, alle andere Werke unſers Künſtlers. Verſchiedene Figuren in derſelben z. B. der Papſt, die beyden Cardinäle, die Schweitzer, der hinterſte Chorknabe und der Jüngling mit der Mütze in der Hand wären des Tizians nicht unwerth, und Rafael erwirbt ſich dadurch den gegründetſten Anſpruch auf den Ruhm eines großen Meiſters auch im Colorit.

Von der Wirkung durch Maſſen und Beleuchtung.

Den Einfluß harmoniſcher Farben, der Widerſcheine und des Tons auf die Wirkung eines Gemählbes, ſcheint Rafael niemals zum Gegenſtand ſeiner beſondern Aufmerkſamkeit gemacht zu haben. Von der Harmonie der Farben wird ein andermal beſonders gehandelt werden, [139] hier iſt es genug zu erinnern, daß unſer Künſtler ſich mit einfachen Regeln des Contraſts und gleicher Vertheilung der bunten, vornehmlich der rothen Gewänder begnügte. Widerſcheine, oder Farben, die ſich andern theilemitn, bemerkt man in ſeinen Werken nie,

und dasjenige was in der Kunſtſprache Ton genannt wird, um eine allgemeine Farbe anzuzeigen, die ſich über das ganze Bild verbreitet, iſt eine ſpätere Erfindung der niederländiſchen Schule. Unſere Betrachtungen über die Wirkung in Rafaels Bildern werden ſich alſo blos auf die Beleuchtung im allgemeinen beziehen.

Rafael erkannte, daß ununterbrochene große Maſſen von Licht und Schatten einen angenehmen, friedlichen Effect machen, daß die Figuren deutlicher in die Augen fallen, und ſich durch Gegenſatz von Hell und Dunkel beſſer heben, mit dieſer Ueberzeugung ließ er ſein Licht auf jede Figur, ſo wie es nach ihrer Stellung, ihrem Verhältniß zu den übrigen angehen konnte, breit auffallen, und unterbrach ſolches ſo wenig als möglich; die beſchatteten Partien ſtellte er, mit groſſer Sorgfalt und Geſchicklichkeit hellen Stellen entgegen, und lichte Partien ſuchte er hinwieder gegen dunkle abzuſetzen. In der ſtrengen Beobachtung dieſer Grundſätze ſcheint die Urſache zu liegen, [140] warum Rafaels Figuren alle, wenn ſie auch nicht groß ſind, doch gleichwohl in beträchtlicher Entfernung deutlich in die Augen fallen, wie z. B. die Gemählde in den Logen des Vatikans von unten aus dem Hofe ganz beſtimmt erkannt werden können.

Dieſer Maxime vom Ab- und Entgegenſetzen des Hellen und Dunkeln iſt Rafael in allen ſeinen vatikaniſchen Werken immer treu geblieben, und hat nur in einigen ſeltnen Fällen, die gleichſam Ausnahmen von der Regel machen, und Nothbehelfe zu ſeyn ſcheinen, Reflexe von einer andern Farbe gebraucht, um ſeine Figuren deſto beſſer von einander zu unterſcheiden.

Schon in den Deckengemählden, im Zimmer der Schule von Athen, und vorzüglich an der Figur der Gerechtigkeit, bemerkt man es deutlich, daß unſer Künſtler die Maſſen von Licht und Schatten geſucht hat. In der Diſputa ſind ihm einige ſehr gut gelungen, bey andern aber hat er ſeinen Zweck darum nicht ganz vollkommen erreicht, weil die Falten noch immer ein wenig mager ſind, und bisweilen auf und ſogar über hohe Stellen der Glieder laufen.

Im Parnaß werden die Maſſen überhaupt ſchon rei-
[141] ner, beſſer, weniger unterbrochen,[1]) und in der Schule von Athen ſind ſie vortrefflich,[2]) ebenſo im Incendio del Borgo, im Heliodor, im Attila, in der Meſſe zu Bolſena und in der Befreyung Petri; am allerſchönſten aber ſcheinen ſie uns in den Deckengemählden, wo Gott dem Noah befiehlt, die Arche zu bauen,[3]) und in Jacobs Traum von der Himmelsleiter gelungen, wo Rafael die groſſe ſimple Manier der Alten ſehr glücklich nachgeahmt hat.

Die Beleuchtung im Allgemeinen iſt in unſers Künſtlers Werken faſt immer ſimpel, kunſt- und anſpruchlos. Es ſind nur ein paar Fälle bekannt, wo er für die Bedeutung Nutzen daraus gezogen, und man kann annehmen, er ſey nicht dahin gekommen, ſich ein Bild, in Rückſicht der Beleuchtung, als eine Einheit zu denken, ſondern er hat, im Ganzen, wie es ſcheint, Licht und Schatten [142] blos für die Mittel angeſehen, ſeinen Figuren Rundung und Deutlichkeit zu verſchaffen.

Im Anfang befließ er ſich, wie in allen übrigen, ſo auch hier, der Wahrheit, und ahmte die Natur genau nach; wenn daher in einigen Bildern Gruppen von vorzüglich ſchöner Wirkung vorkommen, wie z. B. in der Disputa die Reihe zur Linken von den oben in Wolken ſitzenden Heiligen und Patriarchen, die Gruppe von der Laura, Petrarch, Anakreon ꝛc. im Parnaſſ, und die Gruppe der Muſen, zur rechten Hand, eben daſelbſt, die Reihe von den Zuhörern des Plato und Ariſtoteles, rechts wo Bembo ſteht, in der Schule von Athen, u. a. m. ſo ſcheint ſolches mehr zufällig, durch die Richtung des einmal fürs Ganze angenommenen Lichts, als wirklich mit Abſicht und Zweck geſchehen zu ſeyn, weil eben dieſe Stellen, vermöge ihrer gröſſern Wirkung, eine Art von

---

[1]) Alcäus, die gelbgekleidete Muſe, die in weißem Gewand mit der Trompete, nehmen ſich vorzüglich aus.

[2]) Alexander, der Jüngling, welcher die Treppe hinaufſteigt, der Prinz von Urbino, der Philoſoph, welcher dictirt, Socrates, Epicharmos, Bembo, Ptolomäus, Epictet ꝛc.

[3]) Die vortreffliche Figur der Frau mit den Kindern, welche aus der Hütte tritt.

10] Uebergewicht im Bilde verurſachen. Auch in den Bildern aus ſpäterer Zeit iſt die Beleuchtung von eben der Art, nur hat er ſich bey denſelben etwas mehr Freyheit genommen, in der Meſſe von Bolſena ſcheint die Beleuchtung nicht durchaus wahr und richtig zu ſeyn.

[143] **Von den Gewändern in Rafaels Werken.**

Der Originalgeiſt unſers Künſtlers erſcheint nirgends in einem ſchönern Glanz als in ſeinen Gewändern. Alte Bildſäulen hat er ſelten[1]) und in gröſſern Gemählden niemals copirt, ſondern den Sinn derſelben überhaupt erforſcht, und in der Ausübung angewandt. Mit ihnen wetteifernd bildete er ſich zum gröſten Meiſter ſeiner Zeit aus, und iſt für die Nachfolger, alle ohne Ausnahme, ein unerreichbares Muſter geblieben; man könnte daher vielleicht nicht mit Unrecht auf Rafaels Gewänder jenes Sprichwort von den Verſen des Homers wieder anwenden, und ſagen, daß es leichter ſey, dem Herkules die Keule zu rauben, als ihm eine einzige Falte.

Zuerſt hat Rafael, nach ſeines Meiſters Weiſe, in Gewändern die Natur ein wenig ſteif und trocken, jedoch mit beſſerm Geſchmack nachgeahmt. Sie beſſern und verſchönern ſich aber von Bild zu Bild, und in der Disputa ſind ſchon beynahe alle zierlich gelegt, doch nur wenige [144] groß und breit,[2]) die meiſten hingegen noch etwas zu häufig, zu mager und zu klein; ihre Maſſen entſtehen von der Beleuchtung und, weil die lichten Partien helle und vorſichtig behandelt ſind, nicht immer daher, daß ſie in der Anlage ſehr breite Flächen bildeten,[3]) oft ſind ſie vielleicht etwas zu ſcharf ge-

[1]) Die ſogenannte Cleopatra kommt in den Einfaſſungen der Tapeten vor, wo das Leben Leo X wie Basrelief vorgeſtellt iſt, die tanzenden Horen und andere Figuren aus bekannten alten Basreliefs, findet man unter den Stukaturzierrathen in den Logen nachgeahmt.

[2]) Am Abraham und S. Auguſtin.

[3]) Der Ermel des Knaben, der aufſchreibt, was der heilige Auguſtin dictirt, das zierliche Gewand des Mannes, der vor dem heiligen Gregorius ſteht, und ſpricht, das Gewand des Bramante. Das weiße Uebergewand des Knaben, der gebückt ſich dem Altar nähert.

brochen,[1]) doch im Ganzen vortrefflich gezeichnet, und mit äußerster Sorgfalt ausgearbeitet.

Im Parnaß äussert sich die verbesserte Anlage in reinern Massen und einem weit sicherern Geschmack, man nimmt unterdessen doch noch in dem großen, gelben Gewand der Muse, welche vom Rücken gesehen wird, etwas zu scharfe Brüche war, es sind auch die Falten des fliegenden Gewandes, an der tragischen Muse, ein we- [145] nig schmal und dünne, beynahe noch eben so, wie die Gewänder der schwebenden Engel in der Disputa.

Die angestellten Betrachtungen über Rafaels Kunstcharacter zeigten uns ein beständiges Fortschreiten seines Geists, und wir sehen ihn von Bild zu Bild immer gröſſer und vollkommner werden; doch scheint seine Kunst bereits in der Schule von Athen den höchsten Gipfel erreicht zu haben; wenn ihm auch in spätern Werken einiges, das unmittelbar zur Ausübung und nicht blos zum höhern Wirken des Geistes gehört, noch besser gelang; so sind es doch nur einzelne Theile, wie z. B. das Colorit, in der Messe von Bolsena, der erhabene Ausdruck des erscheinenden Ritters, im Heliodor, die Massen der Beleuchtung, in der Frau des Noah und im schlafenden Jacob; allein im Zusammenhang übertrifft doch die Schule von Athen alle seine andern Bilder, und so haben auch die Falten in derselben den feinsten Geschmack, die größte Zierlichkeit; ihre Massen sind größer und reiner als in der Disputa oder im Parnaß, und der Grund dazu liegt nicht nur in der Ausführung, sondern schon in der Anlage selbst. Auch ist die Behandlung freyer und leichter, man findet durchaus nichts kleines, mageres, oder zu scharf gebrochenes mehr, von den höchsten [146] Stellen der Glieder, wo sie immer glatt aufliegen, senken sie sich, ihrer natürlichen Schwere gemäß, hernieder und brechen sich in den hohlen Stellen, mehr oder weniger breit und tief, nach dem Verhältniß als sie sich ausdehnen oder zusammenziehen. Sie geben der Bewegung

[1]) Das Gewand des heiligen Augustin, das rothe Gewand des gröſſern Knaben von denen, welche sich dem Altar nähern wollen ꝛc.

der Glieder nach, und zeigen die Form derſelben an der Seite, wo ſie aufliegen, deutlich, doch niemals gar zu genau an, und laſſen den entgegengeſetzten Contour, oder die andere Seite des Gliedes, uns gleichſam nur errathen. Das nahe anliegende Gewand der Frau mit den Waſſerkrügen, im Incendio del Borgo, welches vom Sturme angedrückt wird, und die Formen der Glieder ſehr beſtimmt zeigt, macht zwar eine Ausnahme, aber es iſt auch eine beſondere Urſache die ſolches bewirkt, und ſowohl in dieſem als in andern fliegenden Gewändern, welche Rafael in ſeinen Werken angebracht hat, iſt die Bewegung, das Flattern im Winde unverbeſſerlich ausgedrückt, die Falten ſchweben und fließen in runden wallenden Formen, leicht und locker dahin, ihre freyen, ſich ſchwingenden Linien werden hie und da kaum merklich unterbrochen.

Mengs hat ſchon irgendwo die feine Bemerkung gemacht, daß Rafael in ſeinen Falten oft den vergangenen [147] Moment d. i. die Lage, welche ein Glied kurz zuvor gehabt hat, darzuſtellen gewußt, und man findet bey genauer Beobachtung in der That einige Figuren, wo er dieſe ſchwere Aufgabe glücklich gelößt hat,[1]) und unſre Bewundrung dafür in Anſpruch nimmt.

Es iſt vielleicht nicht ganz überflüſſig den Betrachtungen über Rafaels Gemählde in den Vatikaniſchen Sälen hier noch ein Verzeichniß der vorzüglichſten Theile, beſonders der Köpfe beyzufügen. Jungen Künſtlern, die ſich nach dieſen Muſtern üben und bilden wollen, bleibt es zwar überlaſſen, in der Wahl ihrer Studien dem eigenen Urtheil und Neigung zu folgen, unterdeſſen wird mancher, in zweifelhaften Fällen, die Meinung eines andern gerne hören, und ſich von ihr leiten laſſen, den Liebhabern, welche dieſes Sanctuarium der Kunſt beſuchen, kann es ebenfalls angenehm ſeyn, wenn ſie, nach

---

[1]) Z. B. der Jüngling, welcher die Treppe hinaufſteigt, in der Schule von Athen, im Parnaß Horaz und die blaugekleidete Muſe.

der Ueberſicht des Ganzen, auch wiſſen, auf welche einzelne Theile ſie ihre Aufmerkſamkeit richten ſollen. End- [148] lich hoffen wir denjenigen, welche unſern Helden und Meiſter nur aus Kupferſtichen kennen, einen Gefallen zu erweiſen, wenn wir ihnen Anlaß geben, einige Stellen dieſer Schattenriſſe, in Gedanken fertig zu mahlen; zwar wäre zu ihrem Behuf, eine zartere Beſchreibung des eigenthümlichen Ausdrucks und Characters, beſonders der Köpfe, nothwendig, als wir hier zu geben vermögen, indem dieſer Anhang nicht, ſo wie die übrigen Betrachtungen, im Anſchauen der Originalgemählde geſchrieben iſt, und wir befürchten müſſen, daß die Hülfsmittel einer lebhaften Erinnerung, geſammelte Noten und Zeichnungen, doch nicht allemal hinreichen möchten, ſo beſtimmt, wahrhaft, und genau zu ſeyn, als es die Sache erfordert; denn der paſſende, der richtige und mahlende Ausdruck einer Beſchreibung von Kunſtwerken kann nur durch ſie allein eingegeben werden.

In den Deckengemählden des Zimmers der Schule von Athen nimmt ſich der Kopf der Poeſie vorzüglich gut aus, er iſt äuſſerſt ſchwer nachzuzeichnen, und der Verfaſſer hat ihn nie recht gelingen ſehen, der Ausdruck ſüßen Behagens und einer höchſt zufriedenen ruhigen Gemüthsſtimmung, der in demſelben iſt, ſcheint ſo ſchwer, und beynahe unnachahmlich zu ſeyn.

[149] Beyde Genien neben der Philoſophie haben das Verdienſt einer gewiſſen eleganten Pracht der Formen, welche ſich dem Großen nähert, es ſind derbe, kräftige, und dabey ſehr edle Naturen.

Das Gemählde von der Disputa über das Sacrament, enthält im einzelnen große Schätze, ſowohl zur Nachahmung für den ſtudirenden jungen Künſtler, als zur Betrachtung für Liebhaber. Wir können, in dieſer Rückſicht, beſonders die Köpfe der oben im Bilde auf Wolken ſitzenden Figuren empfehlen, ſie ſind, wie das ganze Bild, mit Fleiß und Liebe ausgeführt, und überdem noch vortrefflich wohl erhalten. Chriſtus iſt ſchon oft getadelt worden, und die Geſtalt der Figur im Ganzen kann wirklich nicht zu den eleganteſten in

10] Rafaels Werken gezählt werden, aber der Kopf hat große Verdienſte, er wird im Ausdruck der Geduld, der Sanftmuth, der ſich hingebenden Güte und Liebe gewiß von keinem andern übertroffen. Der Evangeliſt Johannes, in der Reihe zur Linken ſitzend, und ſchreibend, iſt ein zarter, ſchöner Jüngling, mit goldgelben Locken, die von ſeinem Haupt herabwallen; neben ihm hebt ſich David hervor, der würdigſte Alte, wohlgebildet, noch ungeſchwächt an Geiſt und an Kräften. Gegenüber Abraham, mit dem [150] auf das Opfer ſeines Sohnes anſpielenden Ausdruck von tiefem innerlichem Schmerz, den er zurückhalten will, die Bewegung des Gemüths, der Gram des zerriſſenen Herzens preßt Thränen aus ſeinen Augen, er kämpft dagegen, die Augenbraunen ſind gewaltſam aufgezogen, die Stirn in Falten gelegt, der Mund geſchloſſen. Nur wenig Köpfe ſind dem Rafael ſo ergreifend, lebendig und geiſtreich, wie dieſer gelungen. Man bemerkt aus der Form und den allgemeinen Zügen des Geſichts, daß der Künſtler dabey den Laokoon vor Augen gehabt hat.

Im untern Theil des Bildes zeichnet ſich, zur Linken, beſonders der im Artikel von der Behandlung ſchon erwähnte Alte, mit ſchneeweißem Bart, und kahlem Kopf, als vortrefflich aus; weiterhin, etwas entfernt, und deswegen kleiner gehalten, unterreden ſich vier Geiſtliche, verſchiednen Standes, mit einander, und machen gleichſam für ſich ein kleines Bild aus, alles Köpfe voll Natur und Geiſt. Zwei Jünglinge, welche ſich dem Altar, mit bewundernder Ehrfurcht und Aufmerkſamkeit, nähern, gehören ebenfalls zu den beſten Figuren des Bildes, beſonders der jüngere, der, tiefer gebückt, ein langlockiges, gelbes Haar, grünes Unter- und weißes Uebergewand hat. Auf dieſer Seite ſind auch St. Hiero- [151] nimus und Chriſoſtomus, beide vortrefflich, Hieronimus iſt ernſter und ſtrenger, er lieſt mit tiefem Nachdenken in dem Buche, welches er vor ſich auf den Knien hält. St. Chriſoſtomus, eben ſo edel, aber weit milder und ſanfter, ſpricht zu ihm, und deutet mit beyden Händen nach der aufgeſtellten Hoſtie. Neben ihm, hinter dem Altar, kniet ein Chorknabe, mit geſchornem Kopf, und zuſammengehaltenen Händen, das

anmuthigſte jugendliche Geſicht. Auf der andern Seite ſteht, zunächſt am Altar, Petrus Lombardus in die Höhe weiſend, er iſt alt, voller Runzeln und Falten, doch nicht abgelebt, die Farbe iſt blühend, und die Gebärde lebhaft. St. Auguſtin, der ſitzt, und einem Knaben dictirt, hat einen vortrefflichen Kopf, und die ganze Stellung der Figur kann weder wahrhafter, noch der Handlung angemeſſener ſeyn. Dante wird ebenfalls zu den geiſtreichſten Köpfen gerechnet. Endlich iſt auf dieſer Seite noch eine große ſtehende Figur zu bemerken, welche, durch gröſſern Styl und freyere Behandlung, ſich von den andern ſo unterſcheidet, daß man faſt vermuthen möchte, Rafael habe ſolche erſt ſpäter hinzugeſetzt; das Gewand hat ſchöne Falten, und der rechte entblößte Arm iſt herrlich gezeichnet.

Im Parnaß ſind die Muſen vorzüglich reizend, zwey [152] zur Linken, welche ſich aneinander lehnen, ſcheinen in ſüßen ſeligen Gefühlen zu zerſchmelzen, zwey andere, auf der entgegengeſetzten Seite, ſtreiten mit ihnen um den Preiß der Huld und Anmuth. Laura, oder die Figur, welche dieſen Nahmen führt, iſt überaus zart gebildet, ihr ganzes Weſen Sanftmuth und Liebe. Die Sappho mag ein Bildniß von Rafaels Geliebten, der bekannten Fornarina, ſeyn. Sie hat volle runde Formen, und den Character froher, gutmüthlicher Sinnlichkeit, welches vielleicht mit dem Begriff, den wir uns von der Sappho machen, nicht zum Beſten übereinſtimmt; aber man wird der Liebe des Mahlers eine ſolche Freyheit gerne vergeben. Er hat uns dafür mit dem vortrefflichen Kopf und einer gewiſſen kühnen Wendung in der Stellung der Figur entſchädigt, wodurch dieſelbe zu einer der anziehendſten wird. Pindar iſt, ohne Ausnahme irgend eines Theils, der Intention ſowohl als der Ausführung nach, ein Meiſterſtück, zum Studium und zur Betrachtung für Künſtler und Liebhaber gleich merkwürdig.

Man wird ſich leicht vorſtellen, daß die Schule von Athen eine Menge vortrefflicher Köpfe und Figuren enthalte, allein ſie hat mehr gelitten, als der Parnaß oder die Diſputa über das Sacrament. Nach dem gegenwär- [153] tigen

Zuſtand des Bildes ſcheinen uns vorzüglich merkwürdig und fürs Studium empfehlenswerth:

Plato und Ariſtoteles. Der ſogenannte Sardanapalus, mit ganz kahlem Kopf und einem weiten gelben Gewand, welchen man für das Bildniß des Cardinals Bembo hält. Der junge Alexander. Ein ſchöner Jüngling der angelehnt ſteht, und ein alter Mann ohne Bart, das Haupt mit einer Mütze bedeckt, welche beyde aufmerkſam dem Sokrates zuhören; alle dieſe Figuren ſtehen in der Höhe über den Stufen, und haben durchgehends weniger gelitten als die, welche tiefer im Vordergrunde des Bildes ſtehen. Von dieſen zeichnen ſich vornehmlich aus: ein bärtiger Alter im Profil, ernſt und ſehr edel gebildet, von dem man glaubt, er ſey das Bildniß Papſt Jul. II., bey ihm ein herrliches nackendes Kind. Hinter dem Fußgeſtelle, auf welchem Epikur in ein Buch ſchreibt, ſchaut ein ſchöner weiblicher Profilkopf hervor, mit einer grünen goldgeſtickten Mütze, oder Helm, welcher die Aſpaſia vorſtellen ſoll. Der blühende, vollwangige Jüngling über ihr, mit braunen Haaren, führt den Nahmen des Architas; weiterhin ſteht der ſchöne Prinz von Urbino, und gilt mit vollem Recht für eine von Rafaels eleganteſten Figuren, hat aber leider ſchon viel gelitten, eben dieſes iſt auch am Pythagoras zu beklagen. Etwas [154] beſſer erhielt ſich der Jüngling, mit zierlich gelockten blonden Haaren, der ihm eine Tafel vorhält. Diogenes iſt zwar nicht unbeſchädigt, doch immer noch deutlich genug, daß junge Künſtler die ganze Figur mit Nutzen ſtudiren und nachbilden können; ſie iſt, als Character, wegen Uebereinſtimmung der Theile, eine der achtbarſten und vortrefflichſten. Der älteſte von den Schülern des Archimedes, der, zunächſt bey dem Meiſter, ſich auf ein Knie niedergelaſſen, die Figur, welche derſelbe vorzeichnet, begriffen zu haben ſcheint, darauf zeigt, und ſich zu dem von ſeinen Mitſchülern wendet, der ſich über ihn hereinbückt, muß ehemals ein großes Kunſt- und Meiſterſtück geweſen ſeyn, noch iſt die Wahrheit, das Natürliche und Sprechende an demſelben bewundernswerth, obſchon er ſehr gelitten hat, und von C. Maratti hin und wieder retouchirt worden. Der

Jüngſte, welcher gebückt auf der Ferſe ſitzt, und aufmerkſam zuſieht, iſt eine reitzende Figur, aber auch an einigen Stellen beſchädigt und ausgebeſſert.

Wer das ganze Gemählde der Schule von Athen, in ſeinen einzelnen Theilen, betrachtet und ſich an den mannigfaltigen Schönheiten deſſelben ergötzt hat, wird zuletzt noch gerne dankbar einen Augenblick bey dem Bild- [155] niß des Urhebers verweilen, der mit dem größten Recht ſich hier den Weiſen, ſo wie im Parnaſſ den Dichtern zugeſellt. Er ſteht beſcheiden, ganz am Ende des Bildes, neben ſeinem Lehrer P. Perugino, dem er aus Liebe und Dankbarkeit in dem ſchönſten von ſeinen unſterblichen Werken ein ehrenvolles Denkmahl ſtiften wollte.

Im Gemählde von den drey ſymboliſchen Figuren über dem Fenſter darf man das ſchöne Doppelgeſicht der Klugheit nicht überſehen. Die Stärke hat große Züge, die ſich etwas zum Männlichen herüber neigen, welches ſich für ihren Character ſehr gut ſchickt. Von den Kindern iſt, wie ſchon vorhin gemeldet, dasjenige, welches der Klugheit den Spiegel vorhält, das ſchönſte.

Die Köpfe in dem Bild, wo Juſtinian ſeine Geſetze ertheilt, können dem Künſtler gegenwärtig nicht mehr dienen, um Studien darnach zu zeichnen, denn ſie ſind blaß und undeutlich geworden; das Nebenbild hat ſich beſſer erhalten, in dieſem iſt der Kopf desjenigen der vor dem Papſt kniet der vorzüglichſte.

Im Zimmer des Heliodorus wird man wie in eine höhere Sphäre gehoben, alles iſt hier geiſtiger, gröſſer, leichter behandelt und erfordert, ſowohl von dem betrachtenden Liebhaber, als von dem nachahmenden und ſtudi- [156] renden Künſtler, mehr Einſicht, mehr Bildung und Bekanntſchafft mit dem Meiſter, ſo wie mit der Kunſt überhaupt. Wir möchten daher einem jeden rathen ſich erſt mit den vorigen Bildern, von der Diſputa über das Sacrament anfangend, ſo im Ganzen wie im Einzelnen der Theile zu befreunden, und ſich gleichſam mit denſelben um den Einlaß abzufinden. Im Heliodor wird alsdann dem Geübten die Figur des

10] Reuters, und ins beſondere ſein herrlicher Kopf, vor allem andern gefallen. Bey der ſchönen jugendlichen Form hat derſelbe gleichwohl etwas erſchreckliches und geiſtermäßiges. Er iſt unwiderſtehlich gewaltig, und könnte den erſchrocknen Heliodor, ſamt ſeinen Geſellen vertilgen, will ſich aber ſeines Arms nicht gegen ſie bedienen; zornig rollen die Augen, Stirn und Augenbraunen ziehen ſich zuſammen, die Nüſtern der Naſe ſind gebläht, er glüht vor Unwillen, und auf den geſchloſſenen Lippen ſitzt ungemeſſene Verachtung. Seine beyden Begleiter ſind in Form und Character etwas tiefer gehalten, ſie ſchweben mit drohendem Geſchrey heran die über den Heliodor verhängte Strafe zu vollziehen. Dieſer iſt ein derber, kraftvoller ſoldatiſcher Character, er hat viel Großes, aber nichts Edles, liegt erſchrocken zu Boden und ſucht ſich aufzuraffen, einer von ſeinen Soldaten, der ein geraubtes Gefäß trägt, reißt von ungeheurem [157] Schrecken betroffen, den Mund unmäßig auf. Ein anderer feſter roher Kerl, von Geſtalt kurz und derb, ein rechtes Ebenbild frecher Verwegenheit, will das Schwerdt ziehen.

Der Kopf des Reuters iſt von allen dieſen der ſchwerſte abzuzeichnen, und in der That faſt unnachahmlich, auch gilt er den Mahlern für einen Prüfſtein ihrer Geſchicklichkeit; an den beyden herbeyſchwebenden Jünglingen iſt zwar die Form leichter zu treffen, aber das Geiſtige, Bedeutende ſetzt beynahe eben ſo viele Schwierigkeiten entgegen, denn entweder leidet die Krafft des Ausdrucks oder ſie fallen ins Uebertriebene. Beyde haben gelitten, und erfordern auch ſchon darum mehr Kunſt und Wiſſenſchafft. Heliodor ſelbſt iſt überhaupt beſſer erhalten, ſein Geſicht hat vortreffliche Parthieen von Licht und Schatten, dieſes und das Große der Formen machen den Kopf deſſelben zu einem ſehr nützlichen Uebungsſtück. Unter der Gruppe von Weibern gibt es herrliche Köpfe. Zwey zeigen aufſchreyend auf die Wundererſcheinung, die eine iſt ein raſches ſchönes Mädchen, mit dunkelbraunen Haaren, die andere eben ſo ſchön, dabey ſanfter und milder, eins der liebenswürdigſten Weſen die in der Rafaeliſchen Welt vorkommen. Dahin gehört auch noch [158]

ein anderes Mädchen, welches, kaum über die Kinderjahre hinaus, furchtſam den Blick in die Höhe richtet und die Hände betend zuſammenhält, alle drey ſind vortrefflich colorirt.

Die vorzüglich ſchönen Köpfe in der Meſſe von Bolſena, wurden alle ſchon in dem Abſchnitt über den Ausdruck angezeigt, wohin wir alſo den Leſer verweiſen. Auch im Attila giebt es viele ſehr ſchöne und lobenswürdige Köpfe, doch iſt keiner, welcher einzeln für ſich betrachtet, dem Liebhaber eben ſo intereſſant oder für den Künſtler in dem Maße lehrreich wäre wie die erwähnten im Heliodor.

Das gleiche könnte man auch von der Befreyung Petri ſagen, indeſſen ſind beyde Köpfe der Engel ſchön und die der Apoſtel würdig, beſonders deſſen der mit dem Engel herausgeht.

Die Gemählde an der Decke im Saal des Heliodors litten ſämmtlich zu viel als daß ihre Schönheiten im Einzelnen, welche ſie ſonſt gehabt haben mochten, noch jetzt genoſſen werden könnten; dasjenige, was Zeit und Zufall uns davon noch übrig gelaſſen, iſt bereits in den Abſchnitten von der Anordnung und den Maſſen angeführt worden. Die Anlandung der Saracenen zu Oſtia iſt [159] ebenfalls nicht mehr ſo friſch und deutlich, daß die Theile zur Betrachtung oder zum Studium Anlaß geben könnten.

Im Incendio del Borgo gehört die Figur des blaugekleideten Mädchens, welches den Männern, die löſchen, Waſſer reicht, zu Rafaels allerbeſten Producten, beſonders iſt der Kopf deſſelben überaus ſchwer nachzuzeichnen, zum Beweiß hievon wird folgende Anecdote erzählt: der Mahler Cignani kam bereits als ein geſchickter Künſtler bekannt nach Rom, und beſuchte, bald nach ſeiner Ankunft, den Carl Maratti, welcher damals den höchſten Ruhm hatte, dieſer fragte ihn im Geſpräch, ob er Rafaels Werke im Vatikan ſchon geſehen, worauf Cignani mit Ja antwortete und etwas kalt hinzu ſetzte, es wären ganz hübſche Sachen. Maratti ließ ſich nun weiter nichts merken, ſondern bat ihn beym Scheiden er möchte ihm doch einen Entwurf von dem Kopf des erwähnten Mädchens machen, weil er deſſen bedürfe und gerade ſelbſt keine Zeit dazu habe, welches Cignani ohne Bedenken ver-

10]

ſprach; als er aber am folgenden Morgen ſich an die Arbeit machte, und von mehreren Verſuchen ihm keiner Genügen thun wollte, zerrieß er ungeduldig das Papier, lief zum Marratti, und bekannte nun Rafael ſey ein unnachahmlicher Meiſter.

[160] Die Frau mit den Waſſerkrügen iſt zwar als eine gemeinere Natur, nicht ſo zierlich und ſchön geſtaltet, wie jenes Mädchen, aber, wegen des groſſen Styls der Formen und wegen dem ſo herrlichen Gewand, kann ſie nicht hoch genug geſchätzt, nicht ernſt und eifrig genug ſtudiert werden.

Der Greis, welcher von dem jungen Manne getragen wird, der Knabe, welcher voran geht, das alte Mütterchen, ſo ihnen folgt, haben zwar alle vortreffliche Theile; allein da es ziemlich wahrſcheinlich iſt, daß ſie nicht von Rafael ſelbſt ausgeführt ſind, ſo möchten wir ſolche, obſchon ſie groſſe Achtung verdienen, den Künſtlern doch nicht als Muſter zu ihren Studien vorſchlagen; eben ſo wenig die trefflichen Köpfe in der Krönung Carls des Großen, oder in dem Schwur von Leo III. Auch empfehlen wir ihnen nicht die Taufe Conſtantins, oder die Uebergabe der Stadt Rom, die Bataille Conſtantins, noch wie derſelbe ſein Heer anredet; denn die beſten Schüler des Rafael erreichten, auch in ihren glücklichſten Momenten, doch niemals den Geiſt und die Freiheit des Meiſters; immer geht etwas vom Characteriſtiſchen, dem Uebereinſtimmenden und Lebendigen verlohren, welches ſich in ſeinen eignen Werken findet, und iſt man [161] einmal im Vatikan, um zu ſtudiren, zu lernen, warum ſollte man ſich nicht vorzugsweiſe an das Allerbeſte und Vortrefflichſte halten? Aus dieſem Grunde beziehen wir uns des weitern, in Rückſicht der einzelnen Glieder, nur noch auf diejenigen, welche, im Abſchnitt von der Zeichnung, als Beyſpiele ſchöner, oder ſich der Schönheit nähernden Formen, angeführt worden; denn der Zögling der Kunſt wird ſich aus denſelben über die beſondern Erforderniſſe der Mahlerey hinlänglich belehren können, um alsdann zu den antiken, als noch vollkommnern Muſtern der Form, überzugehen.

Da Rafaels Gewänder, wenigſtens in der Behandlung,

ein Canon für die Mahler ſind, nach welchem ſie ſich bilden müſſen, ſo können junge Künſtler, um den Character der Linien in Biegungen, Wendungen und Brüchen kennen zu lernen, im Anfange kein beſſeres Studium wählen, als das bekleidete Bein des jungen Menſchen, welcher in der Disputa über das Sacrament hinter dem Bramante ſteht, und in das Buch deſſelben zeigt, es iſt mit bewundernswürdiger Sorgfalt ausgeführt, und recht zum Muſter geeignet. Des Fleißes und der Deutlichkeit wegen ſind in eben dem Gemählde das Gewand des Prinzen von Ferrara und der Mantel des Alten, der gegen [162] den Altar hingeht, zum Nachzeichnen zu empfehlen. Erſt nachdem man durch das Studium von dieſen mit den Grundſätzen der Behandlung hinlänglich bekannt geworden, möchte es thunlich ſeyn, ſich an die Gewänder im Parnaß und in der Schule von Athen zu machen, und darin den zierlichen Geſchmack und die leichtere Ausführung zu erlernen. Durch ſolches allmähliges Steigern der Vorbilder muß der junge Künſtler ſich den Zugang zu den gröſſern und einfachern, im Heliodor, in der Meſſe, im Incendio del Borgo u. ſ. w. bahnen, welche er ſonſt ſchwerlich gut abzeichnen und faſſen, noch weniger den großen Geſchmack derſelben in ſeinen eignen Werken reproduciren wird.

Und nun zum Schluß noch ein Wort von den Kupferſtichen nach Rafaels Werken, in den Sälen des Vatikans. Von der Disputa, der Schule von Athen, dem Parnaß, dem Heliodor, dem Incendio del Borgo und der Anlandung der Sarazenen zu Oſtia, ſind ältere radirte und geſtochene Blätter, von beſſerm und geringerm Werth, vorhanden; die neuſten bekannteſten und auch in der That diejenigen, welche das gefälligſte Ausſehen haben, und von der allgemeinen Wirkung der Bilder einen, wiewohl nicht immer ganz richtigen und deutlichen, Begriff [163] geben, ſind von J. Volpato und ſeinem Schwiegerſohn R. Morghen geſtochen. Sie enthalten alle die großen Wandgemählde, welche Rafael ſelbſt, oder doch größtentheils, ſelbſt ausgeführt hat, auch die vier ſymboliſchen Figuren an der Decke im Zimmer der Schule von Athen. Die Gerechtigkeit und die Freundlichkeit im Saale

10]

Conſtantins hat der Engländer R. Strange ſehr zierlich geſtochen, aber die Formen und den Character dieſer Figuren, nicht getroffen. Die Bataille Conſtantins gegen den Maxentius hat man in ſehr großem Format auf vier Blättern, von P. Aquila, meiſterhaft radirt, und von ſeinem Bruder Fr. Aquila die übrigen Blätter alle in einer Folge von Blättern, welche als ein figurirter Catalogus anzuſehen ſind, und wodurch man ſich eine Ueberſicht über das Ganze verſchaffen kann.

[III 2, 75] **Die Logen.**

Vor den Sälen, welche Rafael gemahlt hat, iſt eine offene Gallerie, (Loggie) die einen der größern Höfe des Pallaſts auf drey Seiten umſchließt. In der Kunſtſprache verſteht man indeſſen, wenn die vatikaniſchen Logen genannt werden, gewöhnlich nur die eine Seite jener Gallerie, welche Rafaels Schüler, nach des Meiſters Zeichnungen und unter ſeiner Aufſicht, mit bewundernswürdigen Bildern, prächtig geſchmückt haben.

Wir übergehen für diesmal die ſchönen, zum Theil antiken Stukaturen, ſo wie die herrlich gemahlten Fruchtgehänge und Grotesken auf den Wänden und Pilaſtern[1]) von Giov. da Udine ausgeführt, welche un= [76] übertroffen als ein Canon in ihrer Art gelten können, und wenden unſere Betrachtungen zu den Gemählden, die, an den Seiten der Spiegelgewölbe, der dreyzehn Bogen dieſes Theils der Gallerie, ſtehen und die heilige Geſchichte, von der Schöpfung an bis auf Chriſtum darſtellen. Wer nicht ganz fremd in der Kunſt iſt, kennt dieſelben aus Kupferſtichen, unter dem Nahmen der Bibel des Rafael und daher iſt keine nähere Anzeige weder ihres Inhalts, noch ihrer Folge, ſondern nur die der allgemeinen Eintheilung nothwendig.

[1]) Die Lambris war mit ſchönen, in Basreliefſtyl, gelb in gelb gemahlten Bildern geziert, die aber ſämtlich bis auf einige undeutliche Spuren verſchwunden ſind. P. S. Bartoli hat ſie auf zwölf Blättern in Kupfer radirt.

Die vier Gemählde am Gewölbe des erſten Bogens ſtellen die Geſchichte der Schöpfung dar.

Im zweyten beziehen ſie ſich auf Adam und Eva.

Im dritten auf Noah.

Im vierten iſt ein Gemählde, wie Loth mit ſeinen Töchtern aus Sodom geht, die übrigen drey ſind Geſchichten Abrahams.

Alle vier Stücke im fünften Bogen gehören zur Geſchichte Iſaaks.

Die im ſechsten betreffen den Jacob.

Im ſiebenten den Joſeph.

Geſchichten Moſes nehmen den achten und neunten Bogen ein.

Die von Joſua den zehnten.

[77] Zu den Bildern des eilften und zwölften ſind die Gegenſtände aus der Geſchichte von David und Salomon genommen.

Endlich zeigt der dreyzehente Bogen, als Schluß des Ganzen, die Geburt Chriſti, die Anbetung der Könige, die Taufe im Jordan und das Abendmahl.

Rafaels Gemählde in den Stanzen offenbaren dem Beſchauer das fruchtbare, ſchaffende Genie dieſes Künſtlers, ſeinen richtigen Verſtand, Geſchmack, Grazie und andere großen Verdienſte, die wir uns bemüht haben, in den vorigen Abſchnitten dieſer Betrachtungen gehörig aus einander zu ſetzen. In den Logen fühlt man ſich geneigt zu behaupten, daß die Stanzen blos die Schule ſeines Geiſtes geweſen, der nun erſt mit vollendeter Bildung auftrete. An jenen weitläufigen Werken hat uns ſein Talent, ſeine Erfindungsgabe, ſeine Kunſt und Gewandheit in Erſtaunen geſetzt; hier müſſen wir ſeine Weisheit, ſeine Ueberſicht und den waltenden, großen Verſtand bewundern. Verdiente jemahls ein Mahler den ehrenvollen Beynahmen eines Philoſophen, ſo war es Rafael, und nirgends macht er mit größerm Recht Anſpruch darauf, als in dieſen Gemählden. Alle ſind rein gedacht, die Geſchichte iſt nur mit den Hauptzügen treffend bezeichnet, ſelten liebt er mehr, als was zur [78] Bedeutung, zur Darſtellung

10] des Gegenſtands unmittelbar gehört, alles iſt voll Sinn, voll Gehalt und bey der ſtrengſten Prüfung werden ohne Zweifel nur ſehr wenig überflüſſige Figuren, oder ſonſt etwas fremdes, unzweckmäßiges gefunden werden. Daher entſteht die reizende Einfalt in allen dieſen Bildern, daher die Befriedigung, die ein jedes gewährt.

Es dürfte ſchwer ſeyn, zu entſcheiden, welches das beſte und gefälligſte von allen ſey, denn alle ſind gut und gefällig; noch ſchwerer müßte ſich das geringſte ausfindig machen laſſen, denn es iſt keines, welches, in Hinſicht der Theile, die von Rafael ſelbſt herrühren, den Forderungen, die man billigerweiſe an ein Kunſtwerk machen kann, nicht Genüge leiſtet. Wir hoffen unſern Leſern einen deſto würdigern Begriff von dem Verdienſte dieſer Werke zu verſchaffen, wenn wir den Inhalt eines Bildes und zwar von denjenigen, welche ſonſt für die geringſten gehalten werden, aus einanderſetzen und prüfen.

Es iſt David, welcher dem überwundenen Goliath den Kopf abſchlägt. Goliath liegt gewaffnet zu Boden, David hat ihm das linke Knie auf den Rücken geſetzt und erhebt mit beyden Händen das Schwerdt, ihn zu tödten. Auf der linken Seite fliehen die Philiſter [79] erſchrocken, keiner denkt an Gegenwehr. Im Vorgrund läuft einer ihrer Anführer, mit Ausdruck von Furcht und Entſetzen ſieht er ſich nach der Scene um. Die Iſraeliten auf der rechten Seite, voll Muths, ſind im Begriff, den Flüchtenden nachzuſetzen, werfen Lanzen, ſchießen mit Pfeilen.

Man ſieht die That nebſt ihren Folgen, die Geſchichte iſt ſprechend dargeſtellt, in ſo fern ſie es ſeyn kann.

Wer Schwierigkeiten zu machen gedächte, könnte vielleicht einwenden und ſagen: es giebt keine deutliche Anſchauung, weder von dem Muth, noch von der Stärke Davids, daß er dem wehrlos zu Boden liegenden Goliath den Kopf abſchlagen will. Hätte alſo der Moment anders gewählt werden ſollen? früher oder ſpäter? wir wollen ſehen, was aus dem einen und andern entſtehen kann und welche Vortheile dadurch zu erlangen wären.

Wenn früher Goliath noch ſteht und den David drohend höhnt, ſo iſt der Ausgang des Gefechtes unentſchieden, ja es iſt gar wahrſcheinlich, daß der Rieſe den Hirtenknaben überwältigen werde. Man kann die Folgen des Zweykampfes weder ſehen, noch vermuthen, nicht daß Goliath umkommen wird, noch weniger die Niederlage der Philiſter.

[80] Der ſpätere Moment, wenn David dem Goliath das Haupt ſchon abgehauen und ſolches ſiegreich erhebt, die Iſraeliten Muth faſſen und die Philiſter hingegen erſchrecken und fliehen, hat unſtreitig viel Gutes und es wäre zu wünſchen, daß ein tüchtiger Künſtler denſelben bearbeiten möchte, falls ſolches nicht ſchon geſchehen iſt, obſchon wir wenigſtens von keinem vorzüglichen Werk dieſer Art Kunde haben. Indeſſen behält Rafaels Bild immer den weſentlichen Vortheil, daß David die activſte Figur auf dem Bilde iſt, ſeine Großthat darf nicht erſt vermuthet werden, ſondern geſchieht wirklich vor unſern Augen. Der Rieſe lebt aber noch und zappelt ſinnlos, dadurch wird der Tod deſſelben gerechtfertigt und nothwendig, die Gefahr für den jungen Helden iſt noch nicht vorüber, der Beſchauer, der ſich für ihn intereſſirt, muß wünſchen, daß der gewaltige Streich, den er ausholt, ſchnell falle und dem Kampf ein Ende mache.

Den Spies Goliaths und die Schleuder Davids vermißt man und ſieht die Urſache nicht ein, warum Rafael ſie beyzubringen unterlaſſen hat, da ſie doch wenigſtens in Beziehung auf die Geſchichte bedeutend geweſen wären; aus eben d
und hätte auch das Schwerdt, welches David mit beyden den führt, [81] größer werden ſollen, damit man ſehen te, daß es dem Rieſen genommen iſt.

Die Nebenfiguren, durch welche der Künſtler die Folgen es Zweykampfs zwiſchen David und Goliath angedeutet hat, ſind unübertrefflich weiſe und zweckmäßig erfunden. Von den Philiſtern zeigt er uns nur drey Figuren, ein Paar Köpfe, zwey Arme und noch ein Bein. Von den Iſraeliten ſind ebenfalls nicht mehr als drey ganz, ein vierter ohngefähr zur Hälfte, nebſt verſchiedenen Armen und Beinen ſichtbar. Dennoch ſcheinen es zwey Heere zu ſeyn, die Philiſter haben

eine Fahne bey ſich, alles flieht, der Anführer ſcheint der letzte geweſen zu ſeyn und weicht geſchreckt zur Seiten aus. Die Iſraeliten dringen mit großer Gewalt und Eile nach, es ſind ihre tapferſten, die vorderſten ihres ganzen Heerhaufens.

Bekanntlich gehören die Gemählde in den Logen zu Rafaels ſpätern Producten, als ſeine Kunſt und ſein Geiſt der höchſten Stufe ihrer Ausbildung bereits nahe gekommen waren, deswegen darf man, beſonders in Rückſicht auf die Anordnung, große Schönheiten erwarten. Es herrſcht in der allgemeinen Form der Gruppen ungemein viel Mannichfaltigkeit und Abwechſelung. Denn obſchon Rafael ohne Zweifel wohl gewußt hat [82] daß piramidale Gruppen in Betracht ihrer Eleganz vorzüglich ſind, ſo ließ er ſich doch niemals verleiten etwas weſentlicheres dafür aufzuopfern. Das poetiſch Wahrſcheinliche, das Schickliche, Ungezwungene war, nächſt der Bedeutung immer ſein Hauptzweck, ſeine Gruppen ſcheinen vom Gegenſtand gefordert zu werden und ſich aus den Figuren, welche das Bild componiren, gleichſam ohne Zuthun der Kunſt, von ſelbſt gebildet zu haben. Dieſes ſcheint die Urſache zu ſeyn, warum auch viereckigte Gruppen öfters eine vortreffliche Wirkung thun, wie z. B. die vom Noah im Ausgang aus der Arche; Loth, der ſeine Töchter aus Sodom führt und Joſeph mit den drey Brüdern, welche hinter ihm ſtehen, in dem Bild wo er ſeinen Traum erzählt. Wo indeſſen der Zweck des Natürlichen in der Darſtellung es zuließ, oder zu erheiſchen ſchien, da hat er nicht unterlaſſen ſchöne Kegelgruppen anzubringen, wovon die Eva mit ihren Kindern, der junge Mann, der den Leichnam ſeines ertrunkenen Weibes hält, in der Sündfluth und Iſak, welcher mit der Rebecca koſet, herrliche Beyſpiele ſind. Noch ſchöner, ja man kann ſagen, von unübertrefflicher Kunſt ſind die beyden rautenförmigen Gruppen von der Frau mit zwey Kindern, in Jakobs Zug nach Kanaan, und der vorderſten Figuren, im Durchgang der Iſraeliten durchs rothe [83] Meer; dieſe letztere hebt ſich im Bilde, durch die Schuld deſſen, der es ausgeführt hat, nur nicht genug von den weiter zurück ſtehenden Figuren ab.

die Gemählde in den Logen, in dem was ſprechende Darſtellung, bedeutenden Ausdruck, in Handlung und Stellung der Figuren betrifft, das vortrefflichſte muſterhafteſte Product neuerer Kunſt ſehen. Die Fülle [85] an großen und ſchönen Gedanken, die Anmuth und edle Einfalt, welche den Character des Ganzen ausmacht, der überall hervorleuchtende tiefe Verſtand, der beſchäftigt und unterrichtet, oft überraſchend uns Bewunderung abzunöthigen weiß, macht daß man ſo willig iſt, die Fehler der Ausführung zu überſehen. Keine andere Bilder haben jemals die Kritik ſo entwafnet, ſo die Aufmerkſamkeit von den fehlerhaften Formen auf den fehlerloſen Sinn zu lenken, das Glück gehabt wie dieſe. Nie hört man in den Logen, wie ſonſt überall, (die Verklärung und die Antiken ſelbſt nicht ausgenommen) das Einzelne tadeln, bemerken wie ſchlecht dieſer Arm, jenes Bein gezeichnet! wie übel der Kopf gerathen! die Falten gelegt ſehen! ꝛc. hier ertönen immer einſtimmig nur Lob und Beyfall; wiewohl nicht kann geleugnet werden, daß nur weniges ſchön ausgeführt und richtig gezeichnet iſt. Haltung und Colorit ſind ebenfalls ſelten zu loben, alles aber hat Bedeutung, hat Character, jede Figur, jeder Theil einer Figur giebt den richtigen Begriff von dem was er darſtellen ſoll, alles iſt zweckmäßig, nichts müßig, oder überflüßig, jedes Beywerk trägt nicht allein zur Zierde, ſondern auch zum Verſtändniß des Ganzen das ſeine bey, iſt ein Rad, welches die Maſchine in Bewegung ſetzen hilft.

[86] Wegen der hellen Farben und vielen changeanten Gewänder könnte man die Gemählde in den Logen wohl überhaupt etwas buntfarbig nennen, wenn ſich nicht gewöhnlich dem Worte Bunt auch der Begriff vom Unruhigen anzuſchließen pflegte; unruhig ſind ſie indeſſen nicht, weil die Maſſen groß und breit gehalten ſind, daher entſteht, von den hellen, mannichfaltigen Farben, eine fröhliche, heitere Wirkung, die zu den meiſten Gegenſtänden nicht übel paßt; zuweilen iſt das changeante der Gewänder, als Mitteltinte, zu ſanftern Uebergängen von Licht zum Schatten, angewendet, zuweilen auch um hell und dunkel noch auffallender zu machen. Mit einem Wort, wenn dieſe Art die Farben auszutheilen

ſonſt nicht unbedingt zur Nachahmung empfohlen werden darf; ſo ſcheint ſie doch hier ziemlich am Platze zu ſeyn, und thut keine unangenehme Wirkung.

Hinſichtlich auf die Beleuchtung hat Rafael, in den Logen, nach eben denſelben Grundſätzen gehandelt, wie in ſeinen Gemählden in den Stanzen geſchehen iſt. Es genügte ihm, wenn die Figuren durch Licht und Schatten Deutlichkeit und Rundung erhielten, ſich von einander durch Gegenſätze von Hell und Dunkel ablößten. Die Maſſen im einzelnen ſind überhaupt muſterhaft vor- [87] trefflich und man findet viele Figuren in jener großen Manier beleuchtet, die wir auch in einem Paar der Deckengemählde im Saal des Heliodor beobachtet und an ſeinem Ort erwähnt haben. Wir zeigen hier nur die allervorzüglichſten an, als: Mehrere Figuren im Abendmahl. Die Königin von Saba. Im Triumph Davids, die Pferde, der Gefangene und David ſelbſt. Wo Moſes dem Volk die Geſetztafeln zeigt, Moſes und die Figuren, welche bey ihm ſtehen. Moſes und Gott Vater, im Bilde von der Geſetzgebung auf Sinai. Mehrere Figuren, im Tanz ums goldne Kalb. Beyde Figuren, im Gemählde vom feurigen Buſch. Joſeph und Potifars Weib. Einige Figuren, im Gemählde wo Joſeph ſeinen Brüdern den Traum erzählt. Andere im Gemählde, wo er verkauft wird, im Auszug aus Sodom, im Bild, wo die Arche gebaut wird, in der Vertreibung aus dem Paradieſe ꝛc.

Die Falten in den Gemählden der Logen könnten und ſollten wohl von rechtswegen allen Künſtlern zum Muſter dienen. Meiſtens groß, geſchmackvoll, nie gekünſtelt, immer einfach, zweckmäßig nach der Lage und Bewegung des Körpers eingerichtet, den ſie bekleiden. Die fliegenden Gewänder ſind vorzüglich ſchön und leicht ſchwebend; freylich bemerkt man wohl, daß die ſämmt- [88] lichen Drapperien überhaupt hier nicht mit der Sorgfalt und Genauigkeit gelegt und nach der Natur gezeichnet worden ſind, wie in mehrern, von des Meiſters frühern Gemählden, in den Stanzen geſchehen ſeyn muß. Aber Rafael hat die trefflichen Maximen, welche er dort erworben hatte, hier ſehr wohl angewendet und wenn

schon die Gewänder in den Logen, an Feinheit und Zierlichkeit, die in der Disputa, oder in der Schule von Athen nicht erreichen, noch weniger in Absicht der Ausführung mit ihnen verglichen werden können; so sind sie hingegen einfacher und durchgängig in einem größern Styl gedacht. Die gute Regel ist, möchten wir sagen, deutlicher und faßlicher in denselben vorgetragen. Als Muster zeichnen sich vorzüglich aus: Fast alle Figuren im Gemählde vom Abendmahl, besonders aber ist der gelb gekleidete Apostel, welcher sich umwendet, ein Meisterstück. Johannes Baptist in der Taufe. Der vorderste von den Richtern, im Urtheil Salomons, der Gefangene, im Triumph Davids. Die gelbgekleidete knieende Figur, im Tanz ums goldene Kalb. Moses, im Gemählde vom feurigen Busch, mag selbst unter den vorzüglichen Stücken noch als eins der vorzüglichsten gelten. Fast alle Gewänder im Durchzug durch das rothe Meer und in der Findung Mosis. Joseph, wel- [89] cher Potifars Weibe entflieht. Jakob, im Traum von der Himmelsleiter. Die Mädchen beym Brunnen. Das herrliche Gewand der Rebecca, welche Jacob dem Isaak bringt daß er ihn segne. Das Gewand des Mannes, der bey Melchisedech ist und auf das Brod und die Gefäße mit Wein zeigt. Der weite große Mantel an der Figur von Gott Vater, im Gemählde wo die Arche gebaut wird. Das Gewand des Engels, in der Vertreibung aus dem Paradies. Das Gewand von Gott Vater, in der Erschaffung der Eva, nebst noch mehr andern. Weil aber, wie vorhin erwähnt worden, in den Logen nicht alles mit eben so großer Sorgfalt und ämsigem Studium gemacht ist, wie in den Hauptbildern der Stanzen; so darf man sich nicht wundern, wenn auch an einigen einzelnen Stellen die Gewänder nicht vollkommen gelungen sind, und da es aus verschiedenen Rücksichten nicht überflüssig seyn kann, sie hier anzuzeigen, so bemerken wir demnach folgende. An der Figur, von Gott Vater, welcher dem Noah befiehlt die Arche zu bauen, läßt das Gewand die Form des linken Beins gar zu deutlich durchscheinen, gleiche Einwendung kann man auch gegen das Gewand machen, mit welchem ein Mann um die Hüften

bekleidet iſt, im Gemählde, wo Melchiſedech Abrahams Kriegsleuten Wein und Brot reichen läßt. An der ſchwebenden [90] Figur von Gott Vater, der dem Iſaak befiehlt nach Egypten zu ziehen, ſind alle Muskeln des Arms und der Schulterblätter unter dem Gewande zu ſichtbar. An der Figur Jakobs, in ſeinem Zug nach Kanaan, erſcheinen ebenfalls die Formen des linken Beins allzudeutlich. An dem rothen Gewand des zuvorderſt knieenden Mannes, im Tanz ums goldene Kalb, und an ein Paar Stellen der Gewänder, in der Salbung Davids, iſt der Wurf der Falten ſelbſt nicht glücklich gerathen.

Wenn die Frage aufgeworfen wird: welche von den Gemählden in den Logen in Betracht der Ausführung das meiſte Verdienſt haben? ſo wird man ohne Zweifel die Taufe im Jordan und das Abendmahl vor allen andern nennen müſſen. Beyde werden dem Rafael ſelbſt zugeſchrieben, das erſte hat in der That den großen Vorzug eleganter Formen und richtiger Zeichnung; iſt aber, ſo wie mehrere von den Bildern, die an den Gewölben nach der Seite des Hofes ſtehen, beſchädigt und dieſes ſetzt uns außer Stand, über das wahrſcheinliche oder zweifelhafte dieſes Angebens mit völliger Sicherheit zu urtheilen[1]), das Abendmahl zeichnet ſich durch ſehr fri- [91] ſches Colorit aus, auch ſind die Gewänder vortrefflich ausgeführt, nur haben die Köpfe der Apoſtel den lebendigen und ſeelenvollen Ausdruck nicht, in dem hohen Maaße, erhalten als man von einem Werk, welches von Rafaels eigner Hand ausgeführt ſeyn ſoll, erwarten darf. Der Kopf Chriſti wäre ſeiner am wenigſten würdig. Nächſt dieſen iſt das Gemählde von den Töchtern Labans beym Brunnen eins der beſt ausgeführten Stücke. Daſſelbe iſt von einigen ebenfalls für Rafaels Arbeit gegeben, und vermuthlich mag er wohl die Figuren retouſchirt haben, wel

[1]) Joh. Baptiſta, Chriſtus, der ſchön gezeichnete Mann, welcher ſein Hemd auszieht und der nicht minder ſchöne, der ſich [91] abtrocknet, haben ſich noch ziemlich wohl erhalten. Die beyden ſchwebenden Engel ſind hingegen ſchwarz geworden und der Grund des Bildes iſt größtentheils verblichen.

10]

Gunſt auch dem Moſes, im Gemählde vom feurigen Buſch wiederfahren zu ſeyn ſcheint. Ungemein deutlich zeigen ſich die edeln Striche des großen Meiſters am Kopf, ſo wie auch an dem einen Arm und Fuß von Potifars Frau, welche den Joſeph zurückhalten will. Beſonders ſind ſie am Arm meiſterhaft aufgeſetzt, unterſcheiden ſich durch friſche Farbe und berichtigen den Contour vortrefflich. Der Sage nach ſoll Gott Vater, welcher das Chaos theilt, ebenfalls von Rafael [92] ſelbſt ausgeführt ſeyn, indeſſen will uns dünken, er ſelbſt habe an dieſer Figur nur den Kopf mit dem hohen Ausdruck von Ernſt, Würde und Allmacht gemahlt, eine leichte Behandlung überhaupt und einzelne kecke Striche, im Haar und Bart, verrathen die Hand des Meiſters, die man auch in wenigen Retouſchen an den Händen und Füßen wahrnimmt, welche ſonſt keine beſonders ſchönen Formen und ein ſchmuziges Colorit haben. Es giebt ferner noch einige kühne Meiſterſtriche, in der Figur von Gott Vater, der die Pflanzen aus der Erde hervorgehen heißt, und in der andern, wo er Sonne und Mond an den Himmel ſetzt, desgleichen ſcheinen noch die Gemählde von der Anbetung der Hirten und der Könige von ihm ſelbſt übergangen zu ſeyn[1]). Hauptſächlich vermuthen wir, er möchte wohl an dem ſanften Profil der Madonna, in dem erſten von dieſen beyden Bildern, das Beſte gethan haben.

Nächſt den angezeigten Stücken, in welchen wir, mehr oder weniger, die Spuren von Rafaels eigner Hand ehren, ſind diejenigen am beſten ausgeführt, die [93] von Julius Romanus gemahlt zu ſeyn ſcheinen. Man glaubt dieſen Künſtler an dem kräftigen, aber dabey ein wenig düſtern Colorit zu erkennen, an den etwas harten Uebergängen und an den ſtreng beſtimmten Umriſſen, die, wenn ſie ſchon hier noch nicht fehlerfrey, doch wenigſtens richtiger als die ſeiner Mitarbeiter ſind. Alle vier Bilder von den Geſchichten Joſephs haben die angegebenen Kennzeichen, desgleichen die

[1]) Beyde gehören, in Rückſicht des Colorits ſowohl als der Ausführung überhaupt, zu den beſſern Stücken in den Logen.

Königin von Saba, das Urtheil Salomons, die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai, der Tanz ums goldne Kalb, wie Moses dem Volk die Tafeln der Gesetze vorhält, Abraham und Melchisedech, wie auch die Figur von Gott Vater in der Erschaffung der Thiere[1]). Die Thiere selbst aber, welche in diesem letzten Bild vortrefflich sind, nebst der Landschaft, die für jene Zeit, als die Landschaftsmahlerey gleichsam noch in der Wiege lag, ein Wunder und noch gegenwärtig für Tag und Ton eins der schönsten Muster ist, halten wir für des Giov. da Udine Arbeit. Derselbe mag auch die Aussicht in dem [94] Bild, wo Joseph dem Pharao den Traum auslegt, gemacht haben, ebenfalls ungemein heiter und angenehm. Des Perin del Vaga Manier, sein helles und übereinstimmendes, doch dabey etwas mattes Colorit in Fresko, zeigt sich in den vier Geschichten vom Josua. Davids Kampf mit Goliath, die Geschichte mit der Bathseba und der Triumph, mögen ihm auch zugeschrieben werden[2]). Franz Penni, genannt il Fattore, hat gewöhnlich rohe, ziegelfarbige Fleischtinten, schmuzige, und zuweilen auch etwas matte Schatten. Es läßt sich vermuthen, dieser habe die Geschichte Isaks, die Engel, welche dem Abraham im Thal Mammre erscheinen und vielleicht auch das Bild vom feurigen Busch, mit Ausnahme dessen, was angezeigtermaaßen an der Figur Moses dem Rafael selbst zugehört, gemahlt.

[95] Man weiß, daß Pelegrino da Modena i den Logen mitgearbeitet hat. Seine Werke unterscheiden sic

---

[1]) Vasari (Vite de Pittori Parte 3. V. 1) schreibt dem Ju. Rom. auch noch die Erschaffung der Eva, wie Gott Vater dem Noah befiehlt die Arche zu bauen, das Opfer nach der Sündfluth und die Findung Mosis zu.

[2]) Vasari will behaupten (Vite de Pittori. P. 3 V. 1) auch die Geburt Christi, die Taufe im Jordan und das Abendmahl seyen Arbeiten des P. del Vaga. Wie sollte aber dieser Künstler seine eigenthümliche Manier, welche man in den Geschichten Josuä deutl erkennt, so haben verstecken, im Abendmahl gegen seine sonstige Gewohnheit ein so frisches Colorit annehmen, und, besonders in der Taufe im Jordan, sich selbst in allen Stücken so sehr übertreffen können, da er doch noch ein Schüler war?

zwar nicht ſo beſtimmt als die der andern Künſtler aus Rafaels Schule; indeſſen iſt es nicht unwahrſcheinlich, daß die Salbung Davids und der Sündenfall von ihm ausgeführt ſind.

Dem Verfaſſer ſind drey ununterbrochene Folgen von Kupferſtichen nach den Gemählden in den Logen bekannt. Die, welche man am öfterſten ſieht, iſt von P. Aquila und Cäſare Fantetto radirt, klein quer Folio. Eine andere, ohngefähr in gleicher Größe, rührt von dem franzöſiſchen Mahler N. Chapron her, beyden iſt gewöhnlich der Prophet Jeſaias, nach Rafaels berühmtem Gemählde, in der Auguſtiner Kirche zu Rom, beygefügt. Die dritte Folge haben Joh. Lanfranchi und Sixtus Badalochi in kleinerm Format ſkizzenhaft aber geiſtreich radirt und dem Annibal Carracci zugeeignet. Es war ein ſonderbarer Einfall, doch gewiß keine glückliche Verbeſſerung, daß ſie in verſchiedenen Blättern die Figur von Gott Vater weggelaſſen und dafür einen Lichtkreis mit dem Wort Jehovah an die Stelle geſetzt. Ohngefähr in gleichem For- [96] mat hat auch Franz Villamena einige Stücke ſehr meiſterhaft geſtochen. Nur Schade, daß ſein Werk nicht vollſtändig geworden iſt. Endlich ſind noch ohnlängſt 13 Bilder, mit den umgebenden Zierrathen, von Joh. Ottaviani in Kupfer gebracht, bey Volpato herausgekommen.

Die Vermählung der heiligen Jungfrau mit St. Joseph;

nach einem Gemälde von Rafael, gestochen von Giuſ. Lonab 1820. Ungefähr 30 Zoll hoch und 20 Zoll breit. Das Orig ohngefähr $5^1/_2$ Fuß rheinländiſch hoch und etwa $3^1/_2$ Fuß b

[Kunst und Alterthum 1821 Bd. 3 Hft. 2 S. 137—150]

[137] Ehe wir den Leſern von dieſem ſehr vorzügl Kupferſtich nähere Nachricht geben, müſſen wir ſie mit Beſchaffenheit des Gemäldes, welchem derſelbe nachgebildet bekannt machen. Gegenwärtig ziert es die Gallerie Palaſts der Wiſſenſchaften und Künſte zu Mayland, iſt von Rafael urſprünglich für eine Kirche zu Civita di Cas Ao. 1504 gemalt worden, folglich da der Meiſter 21 Jahr alt war. Zeuge von der ganzen Kraft [138] ſ Kunſt kann es darum nicht ſeyn, wohl aber von den ordentlichen Naturgaben welche ihm zu Theil geworden. richtige Anſicht vom Talent des jungen Meiſters, wie den Verdienſten ſeines Werks, enthalten die vier, unter Kupferſtich geſetzten Verſe:

Se di tai pregi adorno
Fu Sanzio imberbe ancora,
Mai non precorse il Giorno
Piu luminosa aurora.

Geſchmack und Behandlungsweiſe des P. Perugino baren ſich noch in allen Theilen des Werks, aber auch zu Rafaels wachſende Kunſt, der höher anſtrebende Geiſt, Geſchick ſeinen Lehrer an Zierlichkeit und Zartheit zu treffen.

In der ganzen Erfindung des Bildes herrſcht die anziehendſte Naivetät, auch nicht eine Spur von Geſuchtem iſt wahrzunehmen, ſondern Motive, wie ſie das tägliche Leben und die Sitten damaliger Zeit dem Künſtler dargebo- [139] ten, heiter mit einem allen Eindrücken des Schönen offenen Sinne aufgefaßt, durchdrungen von zartem, alles Herbe mildernden, veredelnden Gefühl.

St. Joſeph iſt dargeſtellt der Maria eben den Trauring reichend, zwiſchen beyden der Prieſter welcher die Hände des verlobten Paares hält und einander nähert; vier ſchöne Jungfrauen begleiten die noch ſchönere und im Schmuck der höchſten ſittlichen Anmuth glänzende Maria; eine fünfte zuletzt gehende Begleiterinn derſelben iſt ſchon bejahrt, und leicht möglich daß Rafael ſich unter dieſer die heilige Anna gedacht. Dem St. Joſeph folgen ebenfalls fünf Männer, zwey blühende Jünglinge und drey bereits reif an Jahren, alle haben Stäbe, dem des heiligen Joſephs ſind oben Blumen entſproſſen, über welches Wunder die beyden Jünglinge ihre Stäbe zerbrechen, der eine mit wehmüthigem Gefühl, der andere in rohem Unwillen, das Knie dagegen geſetzt.

Proteſtantiſchen Kunſtliebhabern zeigen wir [140] an, daß dieſem Umſtand eine alte Sage zum Grunde liegt, der zu Folge ſich in Jeruſalem mehrere zuſammenfanden, um die Maria zu freyen; da erblühte plötzlich Joſephs Stab, während die Stäbe der andern Freyer dürres Holz blieben, und ſo wurde Kraft dieſes Wunders die Jungfrau dem Joſeph gegeben.

Die Handlung hat der Künſtler auf den Platz vor einem runden, oder eigentlich vieleckigen, mit joniſcher Säulenhalle umgebenen Tempel geſtellt, den glatt mit Steinplatten belegten Mittelgrund mit mehreren Gruppen kleiner Figuren belebt. Mäßige Hügel und Berge ſchließen die Ferne.

Die Anordnung iſt von ſehr einfacher Art: die handelnden Perſonen in der Mitte, Zuſchauende zu beyden Seiten; auch bilden ſie keine abgeſonderten Gruppen, ſondern ſtehen einander gegenüber, hier eine Schaar Männer und da eine Schaar Frauen; der Prieſter füllt den Zwiſchenraum aus; die Stellungen hingegen ſind ſo wahr als mannigfaltig, der Aus-

druck [141] ſanft und anziehend, die Zeichnung der Formen unſtreitig ſchöner als in den Werken des P. Perugino, ſogar kann man ſie in hohem Grade zierlich und zart nennen. Die Proportionen dürften wohl überhaupt etwas zu ſchlank ſeyn. Auch in dieſem Theile der Kunſt hatte Rafael ſich, als er dieſes Bild verfertigte, noch nicht zur völligen Meiſterſchaft emporgearbeitet, er wagte noch nicht jene kräftigen großartigen Glieder und Geſtalten, die in ſpätern Werken ſo würdig und herrlich erſcheinen.

Die Gewänder werfen zum Theil ſchöne Falten, bemerkt in denſelben das Studium nach der Natur, im Allgemeinen gute Anlage, ſelbſt ein löbliches Beſtreben des Künſtlers nach breiten ruhigen Maſſen.

Künſtliche Beleuchtung, und dadurch maleriſche auffall Wirkung des Ganzen zu erzielen gehörte nie unter die K zwecke von Rafaels Kunſt, und wenn ſich Beyſpiele finden, wo er gewaltigen Schatten glänzendes Licht entgegenſetzte u dadurch großen Effect [142] hervorbrachte, ſo geſchah ſo doch immer nur der Bedeutung wegen. Indeſſen en ſeine ſpätern Werke weder des Uebereinſtimmenden im Ganzen noch des deutlich Auseinandergeſetzten in den Theilen, der erforderlichen Haltung, welches alles in dem May diſchen Bilde entweder vermißt wird, oder wenigſtens in keinem zureichenden Maße beobachtet iſt. Zwar hat j Figur deſſelben, einzeln betrachtet, ziemlich richtige Beleucht allein man nimmt keine Unterordnung wahr, kein das A anziehendes und feſthaltendes Hauptlicht. Alle Figuren er ſcheinen ungefähr gleich kräftig, daher auch das Ganze, vor dieſer Seite, nur in ſoferne Wirkung thut als die Figuren durch geſättigte Farbe von dem hellern Grunde ſich dunkel abheben.

Die Arbeit des Kupferſtechers betrachtend, ſind wir in der That um Ausdrücke zu ſeinem Lobe verlegen. Führe einige Meiſter in dieſer Kunſt den Grabſtichel noch kül [143] und glänzender, ſo übertrifft ihn doch ſchwerlich e an reinlicher, zarter Ausführung. An Kraft iſt er ebenſa nicht zurück geblieben und was mehr ſagen will, wir wüß

kein Kupferblatt zu nennen, worin der Geiſt das Eigenthümliche des nachgebildeten Originalgemäldes treuer bewahrt hätte, als dem Herrn Longhi hier gelungen iſt.

Seine Art zu ſtechen iſt ohngefähr derjenigen verwandt welcher ſich R. Morghen zu den Blättern vom Abendmahl und von der Verklärung Chriſti bediente. Der Kopf des Prieſters ſcheint uns ein wahres Kunſt- und Meiſterſtück, belebter Darſtellung ſowohl als ſchönen Stichs; nächſt demſelben iſt auch der Kopf der heiligen Jungfrau vorzüglichen Lobes werth, ſodann des hinter ihr ſtehenden anmuthigen Mädchens, deſſen Geſicht beynahe ganz von vorn geſehen wird.

Schon erinnerten wir, daß Rafaels gegenwärtig beſprochenes Gemälde aus ſeiner frühern Zeit herrühre, alſo von Seiten der Hal- [144] tung wohl nicht durchaus befriedigen könne, darum dürfen auch an den Kupferſtich keine ſtrengen dahinzielenden Anforderungen geſchehen; es iſt aber billig zu bemerken, daß Herr Longhi mit ſeiner, obwohl verſteckter Kunſt, und ohne der treuen Nachahmung etwas zu vergeben, alles was ſtörend, grell oder unangenehm hätte abſtechen können, in ſeinem Blatt zu vermeiden und gehörig zu mäßigen gewußt hat.

Aus Urſachen, welche uns nicht bekannt geworden, hat Hr. Longhi für gut befunden die Abrundung am obern Theil von Rafaels Gemälde im Kupferſtich nicht zu beobachten, ſondern den Luftton bis in die Winkel auszudehnen, wodurch aber an dem obern Theil des Blattes etwas Leeres und Monotones gefühlt wird, anſtatt daß im Original in und unter einem Halbzirkel, welcher bis ans Niveau der joniſchen Capitäle herunterſteigt, der Tempel fürs Auge ſehr befriedigend eingeſchloſſen iſt.

[145] Noch wollen wir beyläufig bemerken, daß unſer Urtheil über die Verdienſte der Arbeit des Kupferſtechers an vollkommen friſchen Abdrücken zu prüfen ſeyn möchte; wie uns denn ein ganz ausgezeichnet guter vor der Schrift unter Augen gelegen.

Wer mit dem Gange des Kunstbestrebens nicht gänzlich unbekannt ist, weiß, daß viele Liebhaber der Kunst, und Künstler sogar, Rafaels Gemälden von der sogenannten ersten Manier, das heißt seinen Jugendarbeiten, oder solchen welche dem vorerwähnten, vom Herrn Longhi gestochenen Bilde im Styl ähnlich sind, den Vorzug vor den spätern und vollkommnern Werken dieses großen Meisters einräumen; und wenn auch wir eingestehen müssen, Rafaels junge Muse ziehe auch uns besonders an, ohne uns jedoch die höhern Eigenschaften seiner spätern Kunst zu verdunkeln: so ist es wohl der Mühe werth zu unterfu- [146] chen: woher das Reizende, Einschmeichelnde in des Meisters Erstlings-Productionen komme, und wie sich jenes allzugünstige Urtheil mancher Künstler und Liebhaber über dieselben erklären lasse.

Mit außerordentlichen Anlagen zur Kunst und einem reichen, schönen Gemüth war Rafael von Natur begabt; in der Schule des P. Perugino hatte er sich soviel Kunstfertigkeit erworben als zur Darstellung eigner Gedanken erforderlich ist, und trat sodann, eben in den frühen schönen Lebenstagen, wenn alle Gegenstände mit Liebe aufgefaßt werden, selbst als Meister auf. Gemüth und Sinn waren ihm noch erfüllt von Perugino's zarten Gestalten mit sanften schmachtenden Zügen; aber wenn in des Lehrers Bildern immer ein gewisses wehmüthiges Sehnen waltet, so führt uns hingegen der Schüler, empfänglicher für das wahre Schöne, in eine heitere Unschuldswelt, wo ewiger Friede wohnt.

[147] Allmählich erweiterte sich das Vermögen unsers edeln Meisters; er griff um sich in Höhe und Tiefe; seine Werke erhielten bald mehr Gedankenumfang, die Formen mehr Mannigfaltigkeit, Fülle und größern Charakter; den Ausdruck steigerte er zu mehrerem Leben und größerer Kraft. Hat gleich die Behandlung in seinen frühen Werken nichts Aengstliches, so zeugt sie doch von großer Sorgfalt. Allein auch hierin erwarb er sich bald mehrere Freyheit und unterwarf endlich die Kunst in allen ihren Theilen seinem Willen dergestalt, daß Wissenschaft und Fertigkeit ihm, wie leichte und gehorsame Werkzeuge, dienten. Unter seiner Meisterhand

gestalteten sich Natur-Bilder zur sichtbaren Sprache, in welcher er uns gemalte Gedichte überliefert hat: denn dieser Name glauben wir komme den meisten seiner spätern Werke mit Recht zu. Will man alles Vorstehende gedrängt zusammenfassen, so läßt sich sagen: Rafaels Gemälde aus der frühern Zeit sind im hohen [148] Grad anziehend, Ausflüsse einer schönen Seele, Verkünder ungemeiner, ja in ihrer Art einziger Talente; seine spätern Werke sind wohl überhaupt nicht mehr so lieblich, hold und sanft, aber dafür kräftiger und männlicher empfunden, tiefer, umfassender gedacht, gedichtet, mit weit vollkommenerer Kunst, mit größerer Meisterschaft ausgeführt.

Die Verschiedenheit der Meynungen über die Frage: Ob Rafaels frühern oder spätern Werken höherer Werth beyzulegen? kann in Folge des Vorhergehenden aus keiner andern Ursache herrühren als aus dem verschiedenen Anschauungsvermögen, aus mehrerer und minderer Geistesthätigkeit der Beschauer und Beurtheiler solcher Gemälde. Den Fall gesetzt, es befänden sich in einer Sammlung Werke von Rafaels erster Manier, Arbeiten aus der Zeit seiner Jugend, etwa wie das gegenwärtig zu Mayland befindliche Gemälde und andere demselben ähnliche, zugleich aber auch später verfertigte, mit des Meisters ganzer Kunstgewalt, [149] etwa wie die Madonna zu Dresden oder die von Foligno; so wird ein bloß passiver Beschauer ohne allen Zweifel seine Neigung jenen frühern Werken zuwenden, indem das innwohnend Gemüthliche zum Gemüthe spricht, das Stille, Bescheidene, Unschuldige und Zarte ihm ein wonnigliches Gefühl erregt.

Wer hingegen schauend zur selbsteigenen Geistesthätigkeit gelangt und über Gegenstände der Kunst mit reifgewordenen Kenntnissen zu urtheilen vermag, wird zwar von den Werken erster Manier auch angezogen werden, er wird solche hochachten, theils weil sie erfreulich und wirklicher Verdienste wegen sehr ehrenwerth sind, theils weil sie des Meisters künftige Größe verkünden; nach besonnener ruhiger Prüfung jedoch wird er zuverlässig den später verfertigten Bildern den Vorrang zugestehen, in ihnen höhern Geistesflug wahrnehmen,

Sanct Sebalds Grab zu Nürnberg, in Erz ausgeführt von Peter Fischer und seinen Söhnen.

(1506—1519.)

[Kunst und Alterthum 1823 Bd. 4 Hft. 1 S. 37—41]

[37] Ein treffliches, vom Herrn Director Albert Reindel mit liebevoller Sorgfalt selbst gezeichnetes, rein kräftig und ausführlich gestochenes Blatt, etwa zwanzig Zoll französisches Maaß hoch und sechzehn Zoll breit.

Peter Fischers berühmtestes Werk, das trefflichste was deutsche Bildnerey zur Zeit ihres besten Flors im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist dergestalt überschwenglich mit Figuren und allerley Zieraten geschmückt, daß wer unternehmen wollte durch Worte eine deutliche Vorstellung von demselben zu erwecken, sich wohl umsonst bemühen möchte. Wir setzen darum voraus, unsern Lesern sey entweder das bronzene Werk Fischers selbst bekannt, oder sie seyen durch den Kupferstich [38] davon unterrichtet, und für solche, die beydes nicht sind, melden wir, daß der silberne zum Theil vergoldete Reliquien-Kasten, wahrscheinlich von älterer Arbeit, worin die Gebeine des Heiligen ruhen, auf einem Basemente steht, dessen lange Seiten von vier erhobenen Arbeiten, die kurzen von zwei kleinen Statuen, nämlich der des beygesetzten Heiligen und der des verfertigenden Künstlers geziert werden.

Sarg und Fußgestelle umgiebt und überwölbt in angemessenen Verhältnissen eine gothische Halle, über deren drey

Bogen, drey kleine Kirchen von eben diesem Geschmacke stehen, das Ganze in der Höhe endigend. Der Hauptbilderschmuck besteht aus zwölf etwa ellenhohen Statuen der Apostel, welche an den Pfeilern der Halle angebracht den Reliquienkasten umstehen. Ueber ihnen, ganz oben auf den Pfeilern, befindet sich eine gleiche Zahl, etwa halb so hoher, Propheten-Figuren. Unten an den Pfeilern und zwischen denselben gewahrt man noch verschiedene Thaten-Bilder [39] des Herkules nebst mehrerem andern der alten Mythologie Zugehörigen; desgleichen mancherley Thiere. Scherzende Kinder sind überall, wo der Raum einigen Schmuck zu erfordern schien, durch das ganze Werk in Menge angebracht.

Peter Fischer war gewiß einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit und aller Ehren werth, wie hohe Forderungen man auch an den Künstler machen mag. Alle Figuren der angezeigten erhobenen Arbeiten am Fußgestelle des Reliquienkastens sind natürlich und gefällig in Formen, Gebärden und Gewändern, jede hat den ihr zukommenden Charakter, man entdeckt nirgends etwas Gesuchtes, aber auch wenig Gewähltes, überall getreue Nachahmung der Natur bey keineswegs ängstlicher Behandlung.

Die merkwürdigsten Bilder am ganzen Monumente sind indessen die Figuren der Apostel, durchaus edle schlanke Gestalten, würdige Gebärden und Köpfe, zumal nimmt sich der Kopf des Heiligen Paulus gut aus. St. Johannes der [40] Evangelist hat eine hübsche jugendliche Bildung. Die Gewänder sind überhaupt zu loben, von sehr zierlichem Faltenschlag; weniger die Formen an Armen, Beinen und Füßen, diese erscheinen zuweilen etwas dürftig und gemeiner Wirklichkeit nachgebildet.

In den sehr lobenswürdigen Propheten-Figuren suchte der Künstler den Charakter jüdischer Lehrer darzustellen, und man muß gestehen daß ihm sein Bemühen meistens vortrefflich gelungen ist; ihre Bewegungen sind lebhaft und natürlich, die Gewänder mit Geschmack gelegt.

Manches was wir hier über Peter Fischers Kunst günstiges mittheilten, nach Betrachtungen welche vor wenigen

ſeines Werks gemacht worden,
Liebhaber ſelbſt im Kupferſtich des
verfinden, ſo treue Sorgfalt hat der-
auch auf jedes Einzelne verwendet;
Figuren der Apoſtel und der Propheten
Fleiß und ſeinem Kunſtvermögen beſon-

Über Goethe's Colossalbildniß in Marmor von David.

[Kunst und Alterthum 1832 Bd. 6 Hft. 3 S. 482—491]

[482] Der französische Bildhauer Mr David, welcher zu Paris große öffentliche Werke ausgeführt und bey seiner Nation für den besten oder wenigstens einen der besten jetzt lebenden Meister des Faches gilt, fand sich im Sommer des Jahres 1829 aus eignem freyem Antrieb bei Goethe ein, um dessen Bildniß zu verfertigen. Goethe entsprach dem Wunsch des ehrenwerthen Künstlers und gewährte ihm hinreichende Sitzungen, wodurch denn ein mit vielem Fleiß behandeltes Modell des Kopfs zu Stande kam, das, woferne man sich die passende ganze Figur dazu denken wollte, zu einem an Größe [483] dem farnesischen Hercules nicht nachstehenden Werke Gelegenheit geben würde.

Nach Paris zurückgekommen, arbeitete Mr David sein Modell in weißem Marmor aus, dem Dichter zum würdigen Geschenk. Seit dem 28. Aug. 1831 bewahrt die Großherzogliche Bibliothek zu Weimar dieses Kunstwerk und, dem kunstliebenden Publicum nähern Bericht von dessen Beschaffenheit mitzutheilen, sey unsere gegenwärtige Aufgabe.

Daß man im Beurtheilen der Werke bildender Kunst sorgfältig das Zeitalter aus welchem sie herrühren und den damals herrschenden Geschmack beachten müsse, steht als unbestreitbare Regel fest, weil es außerdem nicht möglich seyn würde entgegenstehenden Verdiensten, z. B. denen des Albrecht Dürer, oder des Martin Schön, Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und doch auch die Arbeiten eines G. Douw, D. Teniers,

G. Schalken und anderer solcher Meister gehörig zu würdigen; die naive Einfalt des Giotto in kunstloser Einklei- [484] dung dem eleganten Geschmack der kühnen Behandlung des Guido Reni gegenüber. Hieraus folgt aber, daß der Beurtheilende, wie die Entstehungszeit eines Werks, eben so die verschiedenartigen Bestrebungen der Künstler und Schulen in Erwägung zu ziehen hat. Italiänische Kunsterzeugnisse, meist religiösen Inhalts, zeigen überhaupt mehr Ernstes, edlere Gestalten, schönere Gliederformen; sie verleugnen selten den Einfluß der Antike. Die Niederländer, an die Natur sich haltend, schildern mit Vorliebe Scenen des gemeinen Lebens; sie suchen das Auge durch scheinbare Wahrheit zu reizen, durch Fleiß, große Nettigkeit in der Ausführung, gutes Colorit und den Zauber malerischer Effecte; nicht selten findet sich wahrhaft Poetisches unter solchem bescheidenen Aeußern vorgetragen.

Wer nun die Vorzüge italiänischer Bilder richtig würdigen und gegen die hochschätzenswerthen Leistungen der Niederländischen Maler ebenfalls Gerechtigkeit üben will, wird sol- [485] ches nur dann zu thun vermögen, wenn er sich dem verschiedenen Geschmack und den abweichenden Kunstansichten zu fügen weiß. Eben dieses ist auch in Beziehung auf französische Werke nöthig; die nationale Eigenthümlichkeit der französischen Meister, ihre von der unserigen abweichende Weise die Natur anzuschauen und daher entstehende wesentliche Differenz in den Kunstbegriffen, dürfen nicht unberücksichtigt bleiben. Gewiß ist der französische Kunstgeschmack im Allgemeinen nicht zu empfehlen, denn das Theatralische, was allen Productionen desselben anhängt, kann für offenbaren durchaus nicht zu rechtfertigenden Irrthum gelten. Andere aber irren ebenfalls und beeinträchtigen die Kunst, wiewohl auf andere Weise. Daher wagen wir zu sagen: Wer nicht mit den Eigenthümlichkeiten der Franzosen, ihren Sitten und der aus denselben hervorgehenden Denkart gründlich bekannt ist, sollte nur mit großer Vorsicht und besonders mit Mäßigung über die von ihnen herrührenden [486] Kunsterzeugnisse urtheilen, indem er sonst gegründeten Vorwürfen herber Strenge, wenn nicht gar der Unbill, sich aussetzt.

Dieſe und ähnliche Betrachtungen veranlaßte das obenerwähnte Coloſſal-Bildniß Goethe's von Mr David, worüber wir jetzt ausführlichere Nachricht geben.

Nicht leicht ſind über ein neues Kunſtproduct ſo ganz verſchiedene Meinungen geäußert worden, als wir über das zu vernehmen hatten, welches uns hier beſchäftigt. Einige, und zwar wackere geſcheute Leute, aber mit franzöſiſcher Geſchmacksbildung, prieſen daſſelbe ohne Maaß als ein unübertreffliches Meiſterſtück; andere hingegen, welche der Kunſt in Deutſchland und in Italien ſich befliſſen hatten, wollten die Arbeit durchaus nicht für eine ganz gelungene gelten laſſen. Wir an unſerm Ort glauben: die Lober ſo wie die Tadler ſeyen beyde in ihren Aeußerungen von der rechten Mittelſtraße abgewichen und man werde die ſo ganz verſchiedenen Urtheile ſich [487] aus jener oben zur Sprache gekommenen nationalen Geſchmacksrichtung erklären müſſen. Als zuverläſſig iſt anzunehmen, daß alle auf gewöhnlich deutſche Weiſe Gebildeten, ſich ſchwerlich ganz mit dem Werk des Mr David werden befreunden können. Wie ſolches jetzt, da die Localität freylich einen völlig zuſagenden Platz nicht darbieten kann, aufgeſtellt iſt, macht das Ganze, zumal in einiger Entfernung, nicht ſogleich günſtigen Eindruck; näher tretend wird aber der kundige Beſchauer allmählig beſſer befriedigt und fühlt bey genauer Unterſuchung des Details ſich gern zum Beyfall verpflichtet. Die Augen, ſo wie der Mund, ſind beſonders lobenswerth; jene, mit treueſter Sorgfalt der Natur nachgebildet, haben einen geiſtreichen ſinnigen Blick, erſcheinen jedoch in Verhältniß zu den übrigen Theilen, vornehmlich zur Naſe, etwas klein. Der Mund iſt, unſers Erachtens, vortrefflich gelungen, höchſt wahrhaft, von angenehmer Form; die Lippe ein wenig gehoben, wie [488] zum Sprechen, und dadurch gleichſam beſeelt. Das Milde, Weiche, wodurch der treffliche Künſtler den äußerlichen Character aller fleiſchigen Theile auszudrücken wußte, bewährt ſeine überaus große Fertigkeit in Behandlung des Marmors. Auch die Ohren ſind mit löblichem Fleiß ausgeführt; ſie ſtehen indeſſen etwas weit zurück und dürften vielleicht ein wenig größer

13]

gehalten ſeyn. An den Haaren verdient der meiſterhaft geführte Meißel unſern vollen Beyfall, hingegen möchte man ihnen noch etwas gefälligern Lockenſchlag wünſchen; ſie ſehen faſt ein wenig zerzauſt aus, umſtarren das Haupt und bewirken zum Theil den vorhin ſchon erwähnten minder angenehmen Eindruck des Ganzen aus der Ferne; übrigens ſind ſie, was günſtig bemerkt und als wirkliches Verdienſt anzurechnen iſt, um die Stirne ſehr gut angeſetzt.

Sey uns nun vergönnt auch das geiſtreiche Urtheil eines franzöſiſchen Kunſtfreundes wörtlich hier anzuſchließen, um was wir oben über [489] die Verſchiedenheit der nationalen Geſchmacksrichtung äußerten, noch anſchaulicher darzulegen.

Le buste de Goethe par David est beau comme celui de Châteaubriand, de Lamartine, de Cooper, comme toute application de génie à génie, comme l'oeuvre d'un ciseau apte et puissant à la reproduction d'un de ces types créés tout exprès par la nature pour l'habitation d'une grande pensée.

De toutes les ressemblances tentées avec plus ou moins de bonheur, dans tous les âges de cette longue gloire, depuis sa jeunesse de vingt ans jusqu' au buste de Rauch, le dernier et le mieux entendu de tous, ce n'est pas une prévention de dire que celui de David est le meilleur, ou pour parler plus franchement encore, la seule réalisation de cette ressemblance idéale, qui n'est [490] pas la chose, mais qui est plus que la chose, la nature prise au-dedans et retournée au dehors, la manifestation extérieure d'une intelligence divine passée à l'état d'écorce humaine. Et il est peu d'occasions comme celle-ci, où l'exécution colossale ne semble que l'indication impuissante d'un effet réel. Un front immense, sur lequel se dresse, comme des nuages, une épaisse touffe de cheveux argentés, un regard de haut en bas creux et immobile, un regard de Jupiter olympien, un nez de proportion large et de style antique, dans la

ligne du front; puis cette bouche singulière avec la lèvre inférieure un peu avancée, cette bouche, tout examen, interrogation et finesse, complétant le haut par le bas, le génie par la raison; sans autre piedestal que son cou musculeux, cette tête se penche comme voilée vers la terre: c'est l'heure où le génie couchant abaisse son régard vers ce monde qu'il éclaire encore d'un rayon [491] d' adieu. Telle est la description grossière du buste de Goethe par David. —

Immerhin mögen wir uns glücklich ſchätzen ein ſo würdiges, bleibendes Denkmal der enthuſiaſtiſchen Verehrung des genialen Ausländers für unſern Goethe zu beſitzen.

Meyer.

DEUTSCHE LITTERATURDENKMALE
DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS
NEUDRUCKEN HERAUSGEGEBEN VON BERNHARD SEUFFERT
26

JOHANN ELIAS SCHLEGELS

AESTHETISCHE UND DRAMATURGISCHE

SCHRIFTEN

HEILBRONN
VERLAG VON GEBR. HENNINGER
1887

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Mit der vorliegenden Ausgabe einer Auswahl von Johann Elias Schlegels prosaischen Schriften hatten wir einen doppelten Zweck im Auge: erstens wollten wir auf diese Weise seine allgemein geschätzten, doch in der ersten Fassung schwer erreichbaren dramaturgischen Schriften dem allgemeinen Gebrauche zugänglich machen und zweitens bezweckten wir durch den Neudruck von Schlegels bedeutendsten Schriften rein ästhetischen Inhalts die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Kreise auf seine bisher nur wenig beachteten und doch sehr bedeutenden Leistungen auf dem Gebiete der abstrakten Ästhetik zu lenken.

Schon ein flüchtiger Blick in die Werke derjenigen Männer, die sich seit den zwanziger und dreissiger Jahren des vorigen Jahrhunderts die Umgestaltung und Verjüngung der vaterländischen Litteratur zur Lebensaufgabe gestellt hatten, lehrt uns, dass darin die Theorie der Poesie gegenüber eine hervorragende, oft sogar eine dominierende Stellung einnimmt.

Die Werke Johann Elias Schlegels[1]) bilden keine

q

[1]) Am 28. Jänner 1718 zu Meifsen als Sohn des Chursächsischen Appellationsrats J. Fr. Schlegel geboren, genoss er im väterlichen Hause, dann in Schulpforta eine sorgfältige Erziehung; nachdem er letztere am 23. März 1739 verlassen, begab er sich auf die Universität Leipzig, wo er bis zum Herbst 1742 juristischen und schönwissenschaftlichen Studien oblag. Er wendete sich hierauf nach Dresden, um beim Geh. Kriegsrat von Spener die Stelle eines Privatsekretärs zu übernehmen. Als dieser zum Gesandten in Kopenhagen ernannt wurde, folgte ihm Schlegel dorthin. Nachdem er dort nach einem kurzen

Ausnahme; auch bei ihm spielt die litterarische Kritik und die ästhetische Theorie eine bedeutende Rolle. Doch gestaltet sich hier das Verhältnis der Theorie zur Praxis wesentlich anders als bei Gottsched und den Schweizern. In Gottscheds poetischen Erzeugnissen finden wir lediglich eine ängstliche und schwächliche Durchführung der eigenen beschränkten poetischen Theorie; Bodmer mangelte es entschieden an einer grösseren poetischen Begabung, als dass er seine tiefere und richtigere Ansicht vom Wesen der Dichtkunst auch praktisch hätte bethätigen können; Schlegel dagegen besass eine hervorragende Begabung nicht allein für das schriftstellerische Fach, sondern auch für die Poesie, vorzüglich die dramatische. In seiner Theorie beabsichtigte er durchaus nicht, wie etwa Gottsched, eine Sammlung von Vorschriften zur Verfertigung mustergültiger Dichtungen zu geben, sondern er stellte sich von Anfang an auf einen viel höheren Standpunkt, indem er auf philosophischem Wege das Wesen der Dichtkunst zu ergründen suchte; dadurch wurde auch seine Poesie von dem Drucke einer sich in engsten Grenzen bewegenden Theorie befreit, so dass er in beiden Richtungen seiner litterarischen Thätigkeit sich selbständiger und eigenartiger als die meisten seiner Zeitgenossen entwickeln konnte. — Dies starke Hervortreten von theoretischen Untersuchungen findet seine Erklärung weder in der schon von Bodmer bemerkten 'Vorliebe der Deutschen für abgezogene Wahrheiten'[1]), noch auch in dem allgemeinen doktrinären

Aufenthalt in Berlin und Hamburg am 19. Februar 1743 eingetroffen, verblieb er dortselbst mit Ausnahme einer im August 1745 nach Hamburg und Holstein unternommenen Reise bis zu seiner zu Beginn des Jahres 1748 erfolgten Ernennung zum ausserordentlichen Professor an der Ritterakademie zu Soröe. Dort starb er schon am 13. August 1749, ohne das Alter von 31 Jahren ganz erreicht zu haben.

[1]) Critische Abhandlung vom Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen 1740. Vorrede. Bl. 3b.

Zuge der Zeit; es erscheint uns vielmehr als ein natürliches Ergebnis der misslichen Verhältnisse, mit denen die moderne deutsche Litteratur in den ersten Jahren ihres Bestehens zu kämpfen hatte. Die Reformatoren fanden nämlich in ihrer eigenen Litteratur keinen Faden vor, an dem sie fortspinnen könnten, keinen Anknüpfungspunkt, an dem sich ein bereits begonnenes Werk fortsetzen liesse. Selbst tief davon überzeugt, dass ein beinahe vollständiger Bruch mit dem Bestehenden die erste Bedingung zur Verjüngung der Litteratur sei, waren sie gezwungen, sich nach neuen Mustern und neuen Autoritäten umzusehen, und mussten gleichzeitig auch dem Publikum durch Verstandesgründe und durch den Hinweis auf diese Autoritäten die Überzeugung beibringen, dass sein Geschmack ein verdorbener und sein ästhetisches Urteil ein falsches sei. Hier standen ihnen zwei Wege offen: entweder wandten sie sich an die jeweiligen tonangebenden Ästhetiker, oder sie griffen durch Vermittlung ausländischer, grösstenteils französischer Kommentatoren auf die grossen Theoretiker des klassischen Altertums zurück; in beiden Fällen waren sie aber auf das Ausland angewiesen, und ihre Thätigkeit war auch anfangs vorwiegend auf die Einbürgerung und Anpassung der dorther geholten Grundsätze gerichtet.

Dieser Vorgang, wie sehr er auch anfangs auf die Entstehung einer eigenartigen und volkstümlichen Dichtung lähmend einwirken musste, kam aber in desto höherem Masse der Entwicklung einer grossen, ästhetisch-theoretischen Litteratur zu gute.

So zerfällt die Gesamtthätigkeit dieser Männer in zwei Teile: den einen bildet die Poesie, den anderen grösseren und bis auf Klopstocks 'Messias' wohl auch den gehaltvolleren und bedeutenderen die ästhetische Theorie.

Wir möchten die weit verbreitete Ansicht, dass in der deutschen Litteratur des vorigen Jahrhunderts die Theorie der Poesie durchgehends vorangegangen und dass letztere sich aus ersterer entwickelt hat, nicht ganz in

Zweifel ziehen, noch auch dieselbe in ihrer ganzen Allgemeinheit zu der unsrigen machen. Wie richtig sie auch in Bezug auf die ersten Reformatoren ist, so lässt sie sich, glauben wir, schon aus dem Grunde nicht zu einem auf alle Fälle anwendbaren Grundsatze erheben, weil diese Ausnahmsstellung von vornherein die Möglichkeit der vergleichenden Litteraturgeschichte, einer Wissenschaft, die ja das Bestehen allgemein gültiger Gesetze für das Werden und Vergehen der einzelnen Kunst- und Litteraturgattungen notwendig voraussetzen muss, in ihrer Grundlage erschüttern würde. Besonders erscheint uns die Anwendbarkeit obenerwähnten Grundsatzes auf den Geistesgang Joh. El. Schlegels nach eingehender Prüfung der Wechselwirkung dieser beiden Faktoren in manchen Punkten sehr zweifelhaft, worauf wir jedoch bei Betrachtung der einzelnen Schriften später zurückkommen werden.

Bis jetzt sind überhaupt fast nur Schlegels poetische Schriften ihrem Werte entsprechend gewürdigt und in den historischen Zusammenhang mit der Entwicklung der Litteratur gebracht worden. Sein hervorragendes dramatisches Talent, seine poetische Wirksamkeit, die uns durch den Kampf gegen den verdorbenen Geschmack der Zeit und durch das mühevolle Ringen nach einer edlen, reinen Kunstform so sympathisch berührt, hat schon bei den Zeitgenossen Anerkennung gefunden. Aber richtiger und wärmer als diese haben Nicolai, Lessing, Herder und Schiller des Dichters Schlegel gedacht.

Nicolai hält Schlegel 'für den geschikktesten, dem deutschen Theater eine neue Form zu geben', hätte ihn nicht ein allzufrüher Tod seinen Bestrebungen entrissen;[1]) er lobt die beiden Lustspiele 'den Triumph der guten Frauen' und 'den Geheimnisvollen' und bezeichnet den Canut als 'das einzige gewissermassen vollkommene Stükk, das wir mit den Trauerspielen der Ausländer vergleichen können.'[2])

[1]) Briefe über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften in Deutschland. Berlin. 1755. S. 120.

[2]) S. 123.

Im 16. Litteraturbrief nennt Lessing 'unseren Schlegel' als denjenigen 'der dem deutschen Theater die meiste Ehre gemacht hat', und erklärt in der Dramaturgie, nachdem er in der 'Ankündigung' zu derselben einer wichtigen dramaturgischen Ansicht Schlegels ausdrücklich beigestimmt hatte, dessen 'stumme Schönheit' kurzweg als das beste deutsche Lustspiel in Versen[1]), ein Lob, das er einige Monate später vielleicht nur deshalb ohne alle Einschränkung dem 'Triumph der guten Frauen' zu teil werden lässt, um damit die für M. Mendelsohn so schmeichelhafte Wendung vom 'richtigsten deutschen Beurtheiler' zu verbinden.[2])

Einer Recension des IV. Bandes der Schlegelschen Werke, welche Herder in der 'Allgemeinen deutschen Bibliothek'[3]) veröffentlichte, entnehmen wir folgende Stelle, in der er, wenn auch nur ganz flüchtig, der prosaischen Schriften Erwähnung thut: 'Wir urtheilen mit der Unpartheilichkeit, die wir der Asche eines so theuren Schriftstellers schuldig sind; wer Schl. in seinen Theatralischen Stücken, in seinen Abhandlungen, in seinen horazischen Briefen zu schätzen weis: wird es ihm verzeihen, wenn er kein Odendichter, oder kein Anakreontiker von erstem Range ist.'

Schiller kommt auf Schlegel in der Abhandlung 'über naive und sentimentalische Dichtung' zu sprechen; es ist begreiflich, dass ihm, da er für Holbergs naturwahre, doch derbe Komik nur ein abfälliges Urteil hatte, die Lustspiele Schlegels nicht genügen konnten; doch gilt die Rüge nur dem Lustspieldichter, denn er nennt ihn zugleich 'einen der geistreichsten Dichter unseres Vaterlandes, an dessen Genie es nicht lag, dass er nicht unter den ersten dieser Gattung glänzt.'

Auch sollen wir nicht vergessen, dass Goethe durch eine Vorstellung von Schlegels 'Hermann', der er im Jahre

[1]) 13. Stück vom 12. Juni 1767.
[2]) 52. Stück vom 27. Oktober 1767.
[3]) 5, 1, 165—175, jetzt in Suphans Ausgabe 4, 232—239.

1766 in Leipzig beigewohnt, zu Erwägungen über das vaterländische Trauerspiel veranlasst wurde und auf diese Weise eine wenn auch nur sehr mittelbare Anregung zu jener später im 'Götz von Berlichingen' eingeschlagenen Richtung empfing[1]).

Während so die Grössten mit dem Lobe über Schlegels poetische Leistungen wahrlich nicht geizten, haben sie, von jener flüchtigen Bemerkung Herders abgesehen, seine theoretischen Arbeiten unbeachtet gelassen.

Wohl hat Lessing, wie erwähnt, manches aus Schlegels dramaturgischen Schriften der Vergessenheit entzogen; doch geschah dies nur gelegentlich und in den Fällen, wo er zur Unterstützung der eigenen Ansicht auf den Ausspruch seines Vorgängers verweisen konnte. Ausserdem scheinen uns die dramaturgischen Abhandlungen durchaus nicht die bedeutendste Leistung des so früh verstorbenen Denkers zu sein. Wir erkennen dieselben vielmehr in den Untersuchungen über das Wesen und die Grenzen der Nachahmung und den verschiedenen mit dieser Frage im engsten Zusammenhange stehenden Aufsätzen. Diese sind weder von Lessing noch von einem anderen grossen Dichter in den Kreis ästhetischer Erwägungen gezogen worden. Ersterem hätte es gewiss nicht an einer passenden Gelegenheit hierzu gefehlt und es ist geradezu befremdend, dass er bei Besprechung der ästhetischen Grundsätze Hurds[2]), die mit den von Schlegel für das Lustspiel in Versen beigebrachten Gründen in manchem übereinstimmen, sich der letzteren nicht erinnerte.

Bedeutend in dieser Hinsicht erscheint uns nur die Äusserung, mit der Moses Mendelsohn eine sehr tiefeindringende Recension des 1. und 2. Bandes der Schlegelschen Werke im 312. Litteraturbriefe beschliesst[3]). 'Ich

[1]) Werke 60, 216, vgl. auch Kobersteins Grundriss 4[5], 100.
[2]) Hamb. Dramaturgie St. 92—95.
[3]) Ges. Schriften, Leipzig 1844. 4, 2, 458.

versprechе mir fast mehr von den prosaischen Arbeiten des Herrn Schlegel als von seinen Poesien. Diese scheinen durchgehends mehr gesunde Philosophie und Kritik, als poetisches Feuer, mehr Einsicht als Genie zu verraten. Mit Geschmack, Vernunft und Kritik kann man ein sehr guter Dichter werden; aber man besitzt desswegen noch kein poetisches Genie.'

Letztere Worte sind ein beredtes Zeugnis dafür, dass Schlegels rein ästhetische und theoretische Arbeiten zu dessen Lebzeiten sich einer nur geringen Verbreitung zu erfreuen hatten.

Ihr Schicksal kann wirklich ein tragisches genannt werden. Manches ward erst nach seinem Tode bekannt, manches blieb in Vorreden versteckt und unbeachtet, das meiste erschien aber in Gottschedschen Zeitschriften und zwar in einer Zeit, wo eine giftige Polemik im besten Falle dasjenige, was ihr keinen Grund zum Angriffe bot, es mochte auch das Bedeutendste sein, unbeachtet liess. Dazu kam noch der wenig ermunternde Umstand, dass Gottsched selbst den Ergebnissen dieser Untersuchungen, die seinen eigenen Ansichten nicht selten offenbar widerstritten, nur mit Widerstreben einen Platz in seinen Zeitschriften einräumte, und dies noch zu einer Zeit, wo 'das Reich des tyrannischen Teutobochs bereits seine fatale Periode erreicht hatte'[1]) und er der Zierde der Schlegelschen Feder notwendiger denn je bedurfte. Schlegel fühlte selbst das Missliche dieses Verhältnisses, denn er schreibt an Bodmer (am 15. Sept. 1745): 'Ich weiss nicht, ob Ew. Hochedelgeb. bisher dasjenige, was ich hin und wieder drucken lassen, wenigstens so wie die Schriften Ihrer Widersacher gelesen haben, da es die Gelegenheit nicht anders leiden wollen, als dass es unter einem Hauffen von Werken andrer Schriftsteller ans Licht getreten,

---

[1]) Vgl. Brief Sulzers an Bodmer vom 9. Okt. 1745 in Körtes Briefe der Schweizer S. 25.

oder vielleicht besser gesagt in der Dunkelheit geblieben' [1]).

Und sie blieben in der Dunkelheit, mehr als zwanzig Jahre. Als der auch Lessing befreundete Johann Heinrich Schlegel die theoretischen Schriften des älteren Bruders im dritten Bande der 'Werke' (1764) erscheinen liess, konnten sie nur da befruchtend und anregend wirken, wo sie praktische Winke für das Theater gaben. Dagegen hatte Schlegels Hinweis auf Shakespeare damals schon kaum mehr als einen historischen Wert. Es hatte ferner Lessing für das Lustspiel die Prosa gewählt und freute sich drei Jahre später [2]), 'dass Schlegel seine grösseren Lustspiele nicht auch in Versen geschrieben, denn durch seine zierliche Versifikation hätte er das Publikum verwöhnt und seine Nachfolger hätten nicht nur seine Lehre, sondern auch sein Beispiel wider sich gehabt.' Wenn wir endlich auch inbetreff der Schlegelschen Nachahmungstheorie davon absehen wollten, dass dieselbe durch die von einem ebenso ungewöhnlichen als unverdienten Erfolge begleitete Lehre Batteux's bereits vollkommen aus dem Felde geschlagen war, so brauchen wir nur daran zu erinnern, dass zwei Jahre nach Erscheinen des dritten Bandes der Schlegelschen Schriften Lessing in seinem Laokoon das innerste Wesen der Kunst aufdeckte. Darf aber die Litteraturgeschichte an den Früchten mehrjährigen reifen Nachdenkens und Forschens stillschweigend vorübergehen, weil dieselben lediglich durch äussere Umstände nicht den erwünschten und verdienten Einfluss ausgeübt haben?

Wir haben hier vor Allem den Einfluss auf andere Dichter im Auge. Denn, wo es sich um den Einfluss und die Beobachtung eines so abstrakten Gesetzes, wie

---

[1]) Nach der Abschrift, die Dr. Muncker von dem auf der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Original genommen. Vgl. auch Joh. El. Schlegels Werke, herausgegeben von Johann Heinrich Schlegel 5, XXXX.

[2]) Hamb. Dram. 13. Stück vom 12. Juni 1767.

die Schlegelsche Nachahmungstheorie handelt, können wir viel eher annehmen, dass ein fremder Geist sich von den neuen und grossen Ideen derselben zu selbständigem Schaffen anregen lässt, als dass dies beim Schöpfer, der über die Unerreichbarkeit seiner Theorie selbst nicht im Zweifel sein kann, der Fall sein sollte. Übrigens ist sie ja mehr nur eine Absonderung und Verallgemeinerung der im poetischen Schaffen gereiften Überzeugungen und verdankt somit ihre Entstehung nicht einem poetischen Bedürfnis, sondern dem des Verstandes. Mehr als den fremden Dichter muss den dichterischen Schöpfer einer solchen Theorie die Überzeugung bedrücken, dass, wenn auch die Poesie etwas von der Theorie nicht Umfasstes und Geahntes erschaffen kann, sie doch hinter den strengen Forderungen der letzteren immer zurückbleiben muss.

Schlegels Geistesgang bietet demnach durchaus nicht ein Bild des ruhigen und friedlichen Zusammenwirkens von Theorie und poetischer Praxis; es führt im Gegenteil nur zu häufig der Kampf dieser beiden Elemente zu gewissen Widersprüchen. So erklärt er z. B. gleich in seinem ersten Aufsatze, dem Schreiben über die Komödie in Versen (1740), die Einheit des Ortes als etwas Zufälliges und Nebensächliches, während man nach seinen Dramen und Lustspielen zu urteilen auf die entgegengesetzte Ansicht schliessen möchte. In demselben 'Schreiben' erklärt er den Vers als die einzige des Lustspiels würdige Form; unter seinen sechs Lustspielen ist aber abgesehen von Fragmenten und Übersetzungen einzig und allein die erst aus dem Jahre 1747 stammende 'Stumme Schönheit' in Versen geschrieben. Dieses Verhältnis berechtigt uns, ein Bild von der Entwicklung der Schlegelschen theoretischen und dramaturgischen Schriften abgesondert von der Geschichte seiner poetischen Werke zu entwerfen.

Diese Schriften lassen sich in drei Gruppen teilen: die erste umfasst die rein theoretischen Aufsätze

1741. Demokrit, ein Totengespräche; gedruckt in demselben Jahre in J. J. Schwabes Belustigungen des Verstandes und Witzes. Bd. I. Augustmonat.

1741. Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs; gedruckt in demselben Jahre CB. Bd. VII. St. 28.

1741. Abhandlung, dafs die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse; gedruckt erst 1745 in den Neuen Beyträgen zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. Bd. I. St. 5.

1742. Abhandlung von der Nachahmung; gedruckt in drei Teilen. § 1—15 CB. 1742, Bd. VIII, St. 29; § 16—21 CB. 1743, Bd. VIII, St. 31; § 22—24 in Gottscheds Neuer Büchersaal 1745. Bd. I. St. 5.

1745. Vorrede zur gereimten Übersetzung des Ruhmredigen von Destouches; gedruckt in demselben Jahre. In die Werke nicht aufgenommen.

1747. Vorrede zu den 'Theatralischen Werken'. Coppenhagen bey F. C. Mumme; abgedruckt, mit Hinweglassung der einleitenden Worte über die dieser Sammlung einverleibten Originalstücke und der Schlussbemerkungen über die Elektraübersetzung, im 3. Bande der Werke (1764) unter dem Titel 'Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele'.

1747. Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen und

1747. Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters; beide erst im 3. Bande der 'Werke' (1764) gedruckt.

Die Zurückdatierung des 'Auszugs' in das Jahr 1739 bedarf einer Begründung[1]; man wäre geneigt, diese Bemerkungen wegen mancher Übereinstimmung mit dem Aufsatze über Shakespeares Julius Caesar, besonders wegen

[1]) Aus der Notiz Joh. Heinrich Schlegels (Werke 5, XX) lässt sich nämlich nur allgemein die Zeit, nicht aber das Jahr der Abfassung entnehmen.

einer ähnlichen Auffassung der dramatischen Charaktere, für etwa um zwei Jahre jünger zu halten. Johann Elias berichtet aber in diesem Briefe dem Bruder Johann Adolf, dem Vater August Wilhelms und Friedrichs, der damals in Pforta studierte: 'Ich habe den Philoktetes mit unbeschreiblichem Vergnügen gelesen, und übersetze die Elektra in ungebundener Schreibart mit gleichem Vergnügen.' (Neudr. 3, 22 ff.) Wir wissen, dass die bedeutende Alexandriner-Übersetzung der Elektra erst im J. 1747 als letztes Stück der 'Theatralischen Werke' erschien. Am Schlusse der vom 8. April 1747 datierten Vorrede finden wir folgende Notiz, die der Herausgeber der Werke im Abdrucke weggelassen hat (191, 16 ff.). 'Die Entfernung hat mir nicht gestattet, dieses Stück, das schon vor mehr als fünf Jahren fertig gelegen, von neuem wieder durchzusehen'.

Dies kam so: In der 'Nachricht von der unter der Presse befindlichen deutschen Schaubühne' verspricht Gottsched für den 1. Teil unter anderem Folgendes zu liefern: 1) Die Dichtkunst Aristotels . . . . . ins Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Herrn Prof. Gottscheden. 2) Ein paar Trauerspiele des Sophokles, nämlich Oedipus und Elektra . . . ., gleichfalls deutsch übersetzt[1]). Danzel hat sehr richtig die Gründe angegeben, warum Gottscheds Plan inbetreff der Poetik nicht zur Ausführung gelangen konnte[2]); wohl aber lieferte Schlegel seine Übersetzung. In der Vorrede zum ersten Teile der Deutschen Schaubühne, der erst (nach dem zweiten und dritten) im J. 1742 erschien, entschuldigt Gottsched den vollständig geänderten Inhalt, berichtet aber gleichzeitig, dass die Übersetzungen der Elektra und des Oedipus 'von zweien geschickten Federn' bereits fertig

[1]) CB. 25. Stück 1740. 6, 525.

[2]) Gottsched und seine Zeit S. 146 f. Doch lässt der Ton der Vorrede zum 1. Teil der Schaubühne überhaupt an einem Vorhandensein der Übersetzung zweifeln; gerade die häufigen Beteuerungen machen Gottsched verdächtig.

seien. Diese Arbeit Schlegels fällt demnach in das Jahr 1741. Gottsched behielt die Übersetzung und Schlegel musste sie erst zum Zwecke der Herausgabe in den 'Theatralischen Werken' brieflich von Kopenhagen am 30. Sept. 1746[1]) zurückfordern; nachdem er sich schon im Briefe an Bodmer vom 19. April 1746[2]) beklagt hatte, dass 'eine poetische Übersetzung der Elektra schon vier Jahre bei Gottsched gefangen liege', schreibt er ihm am 8. Oktober: 'Um einen kleinen Band von theatralischen Sachen herausgeben zu können, lasse ich diese Messe einen Versuch thun, ob ich meine Übersetzung der 'Elektra des Sophokles' von dem Herrn Professor Gottsched, bei dem sie schon fünf Jahre liegt und auf den 'Aristoteles' wartet, wieder zurück bekommen kann.'[3])

Im Widerspruch mit diesen Angaben steht der erste Satz[4]) des Vorberichts, mit dem Joh. Heinr. Schlegel seine Bemerkungen über diese Übersetzung einleitet: 'Diese Übersetzung ist mehr als acht Jahre vor dem Drucke gemacht und dem Verfasser bis dahin nie wieder zu Gesichte gekommen.' Dies hat nur dann seine Richtigkeit, wenn man diese Worte auf die prosaische Übersetzung anwendet. Dann stimmt es auch vollkommen zu der betreffenden Stelle im Lebensabriss Joh. Elias Schlegels[5]),

---

[1]) Das Datum bei Danzel S. 145 (30. Sept. 1747) ist offenbar falsch, da die Vorrede in den 'Theatr. Werken' vom 8. April 1747 datiert ist und Schlegel in einem Briefe an Bodmer vom 18. Sept. 1747 bereits öffentliche Urteile über 'Canut' und 'den Geheimnisvollen' anführt. Dass dieser Brief jedoch nicht früher geschrieben ist, wird aus der gleich anzuführenden Stelle aus dem Briefe an Bodmer vom 8. Okt. 1746 ersichtlich. (Vgl. Briefe J. E. Schlegels an Bodmer. Mitgeteilt von Johannes Crüger. Schnorrs Archiv 14, 49.

[2]) Stäudlin, Briefe berühmter und edler Deutschen an Bodmer. Stuttgart 1794. S. 37.

[3]) a. a. O. S. 43.

[4]) Werke 1, 387. Beachtenswert sind ebenda die Nachrichten über die Beförderung dieser Übersetzung zum Drucke.

[5]) Werke 5, XXII f.

in der Johann Heinrich uns mitteilt, dass Gottsched im Jahre 1740 eine Übersetzung der Aristotelischen Poetik plante und vernahm, es hätte unser Dichter schon vorhin an einer prosaischen Übersetzung der Elektra gearbeitet[1]). Wir dürften demnach kaum irren, wenn wir diesen Brief in das zweite oder dritte Drittel des Jahres 1739 setzen[2]).

Dies ist wohl Schlegels erste Schrift auf dem Gebiete der schönen Wissenschaften, die jemals dem Drucke übergeben worden. Trotzdem spielt sie noch durch den erwähnten Zusammenhang mit der so spät erschienenen Elektra-Übersetzung in seine letzten Jahre hinein. Es ist gewiss überraschend, in der Vorrede zu den Theatralischen Werken noch sehr deutlich wahrzunehmende Anklänge an die freundschaftlichen Mitteilungen des 21jährigen Jünglings zu finden. So vergleiche man beispielsweise 8, 31–35 mit 172, 28–36. In den Anmerkungen zur Elektra finden wir folgende an Elektras Rede (V. 254–309) angeknüpfte Bemerkung[3]): 'Hierdurch macht sich Sophokles eine Gelegenheit, eine etwas lange und ausgeführte Rede, welche die Athenienser sehr liebten, anzubringen.' Wie wir sehen, stimmt damit die Stelle der Vorrede 190, 17–25 beinahe wörtlich überein.

Schon auf der Pforte hat er sich im antikisierenden Drama versucht, wozu er nicht nur durch die Franzosen, sondern durch Euripides selbst angeregt wurde. Dies Zurückgehen auf die Alten ist für sein tiefes Eindringen in das Wesen der Dichtkunst und seinen guten Geschmack

---

[1]) Schon auf der Pforte soll er diese Arbeit begonnen haben (Werke 5, XIII). Nicht ohne Einfluss waren Daciers Übersetzungen und Anmerkungen: Tragédies grecques de Sophocle. Paris 1693 und Brumoy's 'Théatre des Grecs'.

[2]) Schlegel hatte nämlich erst am 23. März 1739 die Pforte verlassen. (Werke 5, XIX).

[3]) Werke 1, 413. Anm.; ich nehme keinen Anstand, Schlegels Anmerkungen zur Elektra hier einzuflechten, da sie aus denselben ästhetischen Anschauungen entsprungen sind und auch zeitlich diesem Briefe sehr nahe stehen.

ein ebenso günstiges Zeugnis, wie sein allmähliches Aufsteigen von Euripides zu Sophokles und Aeschylos. Von Gottsched konnte er im Grunde nur die Verachtung des Seneca lernen; denn was dieser über das griechische Drama sagt, lässt nur auf eine oberflächliche Kenntnis schliessen; seine Bewunderung für diese Tragiker ist gemacht und scheint nicht auf eigener Überzeugung zu beruhen. — Auch die Franzosen konnten Schlegels Führer zur Antike nicht sein. Es hatte ja in Frankreich die masslose Selbstüberhebung auch auf dem Felde der Ästhetik merkwürdige Früchte gezeitigt. Der liebenswürdige Märchenerzähler Charles Perrault (1628—1703) hatte im J. 1688 den ersten Band seiner 'Parallele des anciens et des modernes' erscheinen lassen[1]). In der sehr gefälligen, einschmeichelnden, mehr für den Salonmann als den ernsten Denker berechneten Form eines Dialogs sucht er nachzuweisen, dass die Neuzeit (d. h. Frankreich) nicht nur in der Litteratur und den Künsten, sondern auch auf dem Gebiete der 'nützlichen' Wissenschaften und der Philosophie das Altertum überflügelt habe.

Ausser gegen Perrault (4, 1–5) hat sich Schlegel noch gegen einen anderen Verächter des Altertums zu wehren. Der von Gottsched besonders wegen der heftigen Bekämpfung der Oper hochgeachtete Saint-Evremond, nach dem Urteile Pyras[2]) 'ein starker Perraultianer und Widersacher der Alten', war noch weiter gegangen. In einem Aufsatze 'De la Tragédie ancienne

---

[1]) Im ganzen erschienen 4 Bände von 1688—1698. Boileau war, von einigen Spottschriften abgesehen, der erste, der sich sehr energisch gegen diese von Perrault ausgehende Richtung auflehnte, und zwar in der Vorrede zum 'Traité du sublime' (Oeuvres, Paris 1757. 3, 10 f. Vgl. auch den interessanten Brief B.s an Perrault a. a. O. 2, 260—272.)

[2]) Erweis, dass die G*ttsch* dianische Sekte den Geschmack verderbe. Über die Hällischen Bemühungen zur Aufnahme der Critik. Hamburg und Leipzig 1743. S. 6.

so matt, abgeschmackt und verliebt gemacht, wie die Romane[1]). Sehr ähnlich hatte sich der allerdings stark moralisierende Riccoboni schon im J. 1730[2]) und Voltaire in der Vorrede zum 'Brutus' über das erotische Element in der Tragödie ausgesprochen: letzterer möchte die Liebe im Drama nur da eingeführt wissen, wo sie zum Mittelpunkte und zur Triebfeder der ganzen Handlung wird und bemerkt ganz richtig: 'le mal est que l'amour n'est souvent chez nos héros de théâtre que de la galanterie.'[3])

Mit dem aufmerksamen Auge eines lernbegierigen Anfängers sucht Schlegel durch Eindringen in die Einzelheiten sowohl, als durch Erfassen des Ganzen, dem Sophokles das Geheimnis des Dramas abzusehen. Schon Hedelin d'Aubignac hatte es den dramatischen Dichtern empfohlen, den Ort der Handlung und die 'Auszierung des Schauplatzes' durch die Worte der handelnden Personen dem Zuschauer zu erklären[4]). Mit Bewunderung nimmt Schlegel wahr, wie sehr Sophokles im 'Philoktetes' und im 'Oedipus zu Koloneum' diesen Anforderungen entsprochen hat, und wiederholt in der Übersetzung der 'Elektra', anknüpfend an die ersten Worte 'des

---

[1]) 'Des Erzbischofs von Cambray, De la Motte Fenelon, Gedanken von der Tragödie' hat Gottsched zuerst zusammen mit seinem Cato (S. 84—95) 1732 und dann im ersten Teil der Schaubühne 1742 (die betreffende Stelle S. 22) erscheinen lassen.

[2]) Vgl. dessen 'Dissertation sur la tragédie moderne' (hinter dem ersten Bande der 'Histoire du théatre italien' S. 247—319), mit der Schlegels Ausführungen überhaupt zahlreiche Übereinstimmungen aufweisen.

[3]) Oeuvres completes. Paris 1877. 2, 309. 'Brutus' erschien zusammen mit dem 'Discours sur la tragédie' zuerst 1731.

[4]) La Pratique du théatre, par l'Abbé d'Aubignac. Amsterdam. Chez Jean Frederik Bernard. MDCCXV. 1, 54. 'En quoi paroît la necessité qu'il y a d'expliquer les decorations par les vers, pour joindre le sujet avec le Lieu, et les Actions avec les choses.' Wie Schlegel bemüht war diesen Kunstgriff auch praktisch zu verwerten, ist aus der ersten Scene des 'Hermann' und 'Canut' ersichtlich.

Hofmeisters', dieselbe Bemerkung[1]); er macht Bemerkungen über das Verweilen der Personen auf der Bühne und über die Begleiter, mit denen der Held auf die Bretter kömmt[2]); ja er erörtert schon leise das Verhältnis des dramatischen Dichters zur Geschichte (7, 1–13), obgleich freiere lebensvollere Ansichten darüber bei ihm erst seit der Bekanntschaft mit Shakespeares Julius Caesar nachzuweisen sind.

Zahlreicher und fast belehrender noch als in diesem Briefe sind die Anmerkungen, welche die Elektra-Übersetzung begleiten. In beiden Arbeiten spricht sich aber Schlegel dahin aus, dass die Erfindung der Fabel und die Zeichnung der Charaktere den Schwerpunkt und den Hauptvorzug des antiken Dramas bilden. Trotz seines Urteils über die Fabel der antiken Tragödie (6, 9 f.) will es uns jedoch dünken, dass er die antike Charakterzeichnung theoretisch viel besser und tiefer begriff und sich von ihr auch praktisch als Dichter viel lebhafter beeinflussen liess, als dies mit dem rein formellen Elemente der antiken Tragödienfabel der Fall war; es erscheint uns überhaupt fraglich, ob er jemals zu einer tieferen Erfassung derselben gelangt ist. Dagegen finden wir schon in dieser frühesten bis jetzt bekannten Mitteilung über die tragischen Charaktere ohne Vergleich tiefere und richtigere Anschauungen, als sie Gottsched in den betreffenden Kapiteln[3]) der 'Critischen Dichtkunst', die noch zu den besten des ganzen Werkes zählen, entwickelt hat. So wie Schlegel hier dem listigen Ulysses den tapferen offenen Neoptolemus entgegensetzt, giebt er in der Gegeneinanderhaltung der Elektra und Chrysothemis[4]) ein weiteres Beispiel seines poetischen feinen

---

[1]) Werke 1, 396. Anm. 1. Vgl. Dacier a. a. O. 265.
[2]) Auch hier lässt sich der Einfluss Aubignacs leicht nachweisen. (Vgl. a. a. O. 1, 246 f.)
[3]) Des II. Theils X. Kap. § 20—22.
[4]) Werke 1, 419. Anm. 36.

Blicks; 'denn der Unterschied der Charaktere zeiget sich nicht besser', meint er ebenda, 'als wenn zwo Personen in einerley Umständen doch verschiedene Handlungen vornehmen. Die verschiedenen Umstände, darinnen sich die Personen befinden, machen die Verschiedenheit der Charaktere nicht aus, und wie mich deucht, ist eine Tragödie, da die Personen durch nichts anders, als durch diese, unterschieden sind, eine Tragödie ohne Charaktere. Sophokles hat nicht in dieser Tragödie allein, sondern auch in verschiedenen andern den Vortheil in Acht genommen, dass er, um den Charakter der einen Person recht ins Licht zu setzen, ihr eine andere entgegen setzet, die den Maximen derselben ganz zuwider handelt.' Dies ist Schlegels ästhetische Rechtfertigung des Charakters der Chrysothemis, die, wie er an anderer Stelle bemerkt[1]), einigen deswegen bloss eingeschoben zu sein scheint, 'um die Tragödie zu erweitern, und bis auf die Ankunft des Orest das Leere derselben auszufüllen'. Er stellt sogar Vergleichungen an zwischen dem Aegisth und der Klytämnestra des Sophokles und denen des Aeschylos[2]), und zwischen den verschiedenen Auffassungen dieser einen Fabel bei den drei grossen Tragikern Griechenlands.

Überall also gewahren wir Spuren eines beobachtenden lernbegierigen und lernenden Geistes, ein Streben nach unmittelbarem, geistigem Auffassen des Altertums. Hie und da finden wir sogar Ansätze zu einer litterarischen Kritik, die selbständiger vorgeht und tiefer eindringt als die Untersuchungen der Schweizer über Homer und Milton; die Aufmerksamkeit, mit der er die Darstellung der Wiedererkennung zwischen Orestes und Elektra bei den drei grossen Tragikern des Altertums verfolgt[3]), ist uns ein Beweis, dass er schon zur Zeit, wo er noch den 'Abt von Aubignac in den Regeln der Schau-

[1]) a. a. O. 1, 417. Anm. 35.
[2]) a. a. O. 1, 477 Anm. 73 u. 1, 480 Anm. 74.
[3]) a. a. O. 1, 466ff. Anm. 69.

bühne auch für einen Aristoteles' gelten liess (45, 33 ff.), sich mit der Poetik des Aristoteles, wenn auch nur durch Vermittlung von Übersetzungen und Kommentaren, einigermassen befreundet hatte. Die Bedeutung dieser geistreichen Bemerkungen über das Trauerspiel der Alten und Neuern geht aber weit über deren Inhalt hinaus; wir ersehen nämlich aus dem in diesem Falle ganz klar liegenden Verhältnis, dass Schlegel zu einem mehr theoretischen Eindringen erst durch seine poetischen Arbeiten geleitet wurde. So erleidet denn gleich hier der landläufige Grundsatz von der Priorität der Theorie für Schlegel wenigstens eine Ausnahme, die desto mehr ins Gewicht fällt, als wir sie eben schon in seiner Erstlingsschrift, wo ja die Grundanlagen eines Charakters um so frischer und unmittelbarer zutage treten, feststellen können.

Hier ist nicht der Ort, auf die Vorzüge seiner Elektra-Übersetzung näher einzugehen. Doch darf die Frage nach der Form derselben nicht unerörtert bleiben, weil sie uns unmittelbar auf die nächste, theoretisch viel höher stehende Arbeit Schlegels 'über die Comödie in Versen' hinleitet.

Gottsched hatte von Schlegel für die deutsche Schaubühne nach dem Berichte des Bruders eine Übersetzung der Elektra in reimfreien Versen verlangt. 'Er aber verfertigte lieber eine in gereimten, weil reimfreye Verse damals den wenigsten gefielen und er überhaupt für die Anmuth des Reims stets eingenommen gewesen ist' [1]). Dadurch ist eigentlich schon der gegnerische Standpunkt, den Schlegel gegenüber Gottsched in dieser Formfrage später eingenommen hat, im vornherein in den weitesten Umrissen bezeichnet. Freilich konnten in diesem Falle, wo es sich um die Übersetzung eines Originales in Versen handelt, die Meinungen nicht weiter auseinandergehen. Zu einer Grundfrage gestalten sich

[1]) Werke 5, XXII.

diese ästhetischen Meinungsverschiedenheiten erst dann, sobald sie in Bezug auf Originalarbeiten und auf verschiedene dramatische Gattungen aufgeworfen werden.

Schon im Jahre 1732 hatte sich Gottsched grundsätzlich gegen gereimte Dramen und Lustspiele ausgesprochen; in einem Aufsatze 'Über Miltons Paradies wegen einer Übersetzung von E. G. V. B. Zerbst 1682'[1]) meint er: 'Was auch die Trauerspiele und überhaupt die theatralischen Gedichte anlangt, so würde es sehr gut sein, wenn man darin das verdrüssliche Reimen abschaffte: weil es in solchen Vorstellungen menschlicher Handlungen eben so unnatürlich klinget, als das unaufhörliche Singen in den Opern.'

Eine sehr ähnlich lautende bereits in die erste Ausgabe der Critischen Dichtkunst v. J. 1730 aufgenommene Stelle beweist uns, dass Gottsched in den ersten Jahren dem Reime feindlicher gesinnt war als später; selbstverständlich mussten die Worte: 'Sollte ich einmahl wagen ein Trauerspiel zu machen, so will ich es versuchen in wie weit man hierinnen gegen den Strom schwimmen kann'[2]) wegen des gleich im folgenden Jahre in Alexandrinern gedichteten 'Cato' in der zweiten Auflage gestrichen werden[3]) und wurden in der dritten Auflage (§ 30, Kap. XII) durch die viel mildere, vielleicht auf Schlegels Aufsatz zurückzuführende Äusserung ersetzt: 'Doch ich bin dem Reime überhaupt nicht zuwider und gestehe gar gerne, dass ein wohlgemachter und dazu noch gereimter Vers destomehr Anmuth habe'. Er empfiehlt für

---

[1]) CB. 1, 85—104; die betreffende Äusserung S. 99.

[2]) Kap. XII. Vom Wohlklange der poetischen Schreibart. Über den Beginn dieser dem Reime abholden Richtung ist zu vergleichen K. Borinski, Die Poetik der Renaissance. Berlin 1886. S. 337 ff.

[3]) Sie sollten nach den Schlussworten des § 21 (S. 360) der zweiten und des § 29 (S. 404) der dritten Ausgabe stehen. Mit dieser Einschränkung bestätigt sich die Vermutung Kobersteins 4[5], 199 von der Übereinstimmung der ersten Auflage mit den folgenden in dieser Formfrage. Der Kürze wegen bezeichnen wir Gottscheds 'Critische Dichtkunst' mit CD.

Tragödie und Komödie 'eine leichte Art von Versen, damit sie von der gemeinen Sprache nicht merklich unterschieden, und doch einigermaassen zierlicher, als der tägliche Umgang der Leute seyn mögen. . . . . Die Reime klingen immer gar zu studirt, und erinnern ihn [den Zuschauer] ohn Unterlass, dass er nur in der Comödie sey'. Nicht frei von einem gewissen Widerspruch ist eine andere Stelle der Critischen Dichtkunst, die wir in den drei ersten Auflagen ziemlich unverändert finden. Im XI. Kapitel des II. Teils[1]) [Von Comödien und Lustspielen] § 22, wird die Frage aufgeworfen, ob ein Lustspiel überhaupt in Versen geschrieben sein solle; die Schreibart der Komödie sei von der der Tragödie sehr unterschieden, 'weil dorten fast lauter vornehme Leute, hier aber Bürger und geringe Personen, Knechte und Mägde vorkommen, dorten die heftigsten Gemüthsbewegungen herrschen, hier aber nur lauter lächerliche und lustige Sachen vorkommen, wovon man in der gemeinen Sprache zu reden gewohnt ist. . . Es muss also eine Comödie eine ganz natürliche Schreibart haben, und wenn sie gleich in Versen gesetzt wird, doch die gemeinsten Redensarten beybehalten. . . . Es ist also kein Zweifel ob man auch in Versen Comödien schreiben könne? Menander, Terenz und Molière habens gethan; warum sollte es im Deutschen nicht angehen? [Wir haben auch im Deutschen Exempel davon erlebet, die nicht übel gerathen sind.][2]) Nur es muss keine poetische Schreibart darinnen herrschen, und ausser dem Sylbenmaasse sonst nichts gleissendes oder gekünsteltes dabey vorkommen. [Es schicken sich aber nach dem Muster der Alten keine andere, als jambische Verse dazu, und zwar lange sechsfüssige, oder gar achtfüssige mit ungetrennten Reimen; oder welches noch besser wäre, ohne alle Reime, wie auch die Italiener des XV. Jahrhunderts sie gemacht haben, und die Engländer sie noch diese Stunde machen.]' Noch deutlicher spricht

[1]) CD[1] S. 600, CD[2] S. 706, CD[3] S. 747.
[2]) [ ] Zusätze der zweiten und dritten Auflage.

sich Gottsched gegen den Reim aus (wobei er jedoch in Hinsicht auf die Zulässigkeit des Verses an sich im Schwanken bleibt) in einer Recension aus dem Jahre 1734[1]): 'Wenn aber der Herr D. an der deutschen Comödie noch lobet, dass sie in ungebundener Rede gespielet werde: So weiss ich nicht ob man eben eine Regel daraus machen muss'; er wiederholt die bereits aus der Critischen Dichtkunst citierten Anschauungen und sagt: 'folglich bleibt unsern jambischen Versen nichts unnatürliches, als die Reime und es ist schon anderwerts angerathen worden, dass man wol thun würde, wenn man sie in theatralischen Gedichten weglassen wollte.'[2])

Gottscheds Ansichten erinnern sehr an folgende Stelle aus Du Bos' 'Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture'[3]): 'je ne disconviens pas de l'agrément de la rime; mais je tiens cet agrément fort audessous de celui qui naît du rithme et de l'harmonie du vers, et qui se fait sentir continuellement durant la prononciation du vers métrique'; doch da sich sonst ein Einfluss Du Bos' auf Gottsched unseres Wissens nicht nachweisen lässt, und dieses Werk im Gottschedschen Kreise beinahe gar nicht genannt wird, so ist es viel wahrscheinlicher, dass sich Gottsched in diesem Falle

---

[1]) CB. St. 10. 3, 268—316. Ludwig Friedrich Hudemanns J. U. D. Probe einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen, denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper, von den Tragischen und Comischen Spielen handelt. Hamburg 1732. 16 Bog. in 8°. Die betr. Stelle auf S. 292.

[2]) Auch aus dem J. 1735 (CB. St. 12, 3, 610) haben wir eine ganz ähnliche Äusserung Gottscheds in der Recension von 'Des Herrn Joh. Fr. v. Uffenbachs gesammelte Nebenarbeit in gebundenen Reden,' wo er ebenfalls auf den jambischen Vers des Terenz verweist, 'der im Deutschen schon von Günthern versuchet worden.' 'Es würde dadurch der Reime noch weniger, weil sie erst nach der 16. oder 17. Sylben kämen. So viel ist gewiss, dass der Pöbel ebenso wenig madrigalische, als alexandrinische Verse zu reden pflegt.' (!)

[3]) Paris 1746. Sect. XXXVI. (1, 335.)

von Gravina und Antoine Houdart de la Motte[1]) bestimmen liess. Mit La Mottes Ansichten, die von Remond St. Mard (1682—1754) so heftig bekämpft wurden[2]), stimmt Gottsched wörtlich überein[3]) und aus einem Aufsatze[4]) über den Dichter Gravina ersehen wir seine grosse Achtung für die ästhetischen Ansichten des Mitbegründers der Arcadia. Dieser war aber einer der einseitigsten und leidenschaftlichsten Verächter des Reimes, die je in der Litteraturgeschichte aufgetreten: er nennt ja den Reim 'un retour grossier, ennuyeux et forcé de finales semblables'[5]).

Es schien uns angezeigt, Gottscheds Ansichten über diese Frage näher zu beleuchten, um den richtigen Standpunkt zur Beurteilung einer Abhandlung zu gewinnen, die diese wichtige Formfrage in Fluss brachte und Schlegels Erörterungen hervorrief. Sie erschien im J. 1740 im 23. Stück der Critischen Beyträge als 'Versuch eines Beweises, dass eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne'[6]) und hat einen Schüler Gottscheds, Gottlob Benjamin Straube, zum Verfasser. Dieser 'Versuch' ist einer der unselbständigsten, die je aus der Leipziger Schule hervorgegangen. Das gegründete Urteil

---

[1]) Odes et autres ouvrages Amsterdam. 1711. Discours sur la poesie en général et sur l'ode en particulier 1, LXXVII.

[2]) Vgl. dessen Oeuvres mélées Amsterdam 1750; die betreffende Stelle 4, 68.

[3]) In einer Anzeige von Richters 'Zufälligen Gedanken von dem Verse und Reime des Trauerspiels' (CB. 8, 190) gesteht er es selbst ein, indem er sagt, dass Richter in seinen Ansichten, die im Grunde genommen die Gottschedschen waren, La Motte zum Vorgänger gehabt habe. Auch citiert Breitinger dieselbe Stelle aus La Motte in seiner Crit. Dichtkunst (2, 456), kann ihm aber nicht beipflichten, trotzdem dass sein Standpunkt in dieser Frage vom Gottschedschen nur wenig abweicht.

[4]) Neuer Büchersaal 3, 58—71.

[5]) In der französischen Übersetzung der 'Ragion poetica' 'Raison ou idée de la poésie'. Paris MDCCLV. 2, 18ff.

[6]) 6, 466—485.

Danzels[1]), dass der Verfasser dieses Aufsatzes vom Grundsatze der gemeinsten Naturnachäfferei ausgehe, trifft aber nicht so sehr Straube, als vielmehr das Oberhaupt der Schule: wir finden hier Gottschedsche Gründe, Gottschedsche Folgerungen und Ratschläge: 'Die Wahrscheinlichkeit ist ein ewiges Gesetz', heisst es da[2]), 'was wahrscheinlich ist, muss vorher möglich gewesen sein, aber zwo Personen die mit einander von ernsthaften oder gleichgültigen Dingen sprechen, können unmöglich so aufmerksam auf ihre Worte sein: dass sie alle Gesetze der Dichtkunst, welche man in vielen Jahren kaum lernen kann (ganz Gottsched!), genau zu beobachten und den Reim am rechten Orte anzubringen im Stande wären; oder die dritte Person die dazu kömmt würde ihre Worte nothwendig so einrichten, dass sie ohne ihr Wissen gleich mit dem Reime anfienge, mit welchem derjenige, der vor ihrem Auftritte geredet, geschlossen hatte. Dieses müsste gleichwohl möglich seyn, wenn unsre Comödie wahrscheinlich seyn sollte. . . . . Ich wollte, dass jemand das Wahrscheinliche, in so fern es dem bloss möglichen entgegen gesetzt wird, in Ansehung der Dichtkunst etwas mehr ins Licht setzte: so würde sich vielleicht noch deutlicher zeigen lassen, dass die Reime ungereimt sind.' Jedoch möchte er dem Poeten diesen Fehler (das Verstossen gegen das von ihm proklamierte ewige Gesetz der Dichtkunst!) vergeben, 'wenn er nicht nothwendig eine Reihe von eben so unerträglichen Schnitzern wider die Natur der Sprache und wider den Wohlklang in den Ohren mit sich einführte'. Darauf geht er auf die prosodischen Verhältnisse der deutschen Sprache ein; wirft einige kühne Behauptungen hin über die grosse Menge deutscher Wörter, die des poetischen Sylbenmasses ganz und gar nicht fähig seien, entdeckt, dass es im Deutschen

---

[1]) Gottsched S. 275.
[2]) S. 467 ff.

syllabas ancipites gebe [1]), welche Entdeckung ihm dadurch sehr erleichtert wurde, dass Gottscheds Critische Dichtkunst davon ausführlich spricht, und behauptet, dass der 'Reim und die beständige Reihe jambischer Füsse dem lebhaften Ausdrucke des Affektes hinderlich seien.' Was Straube sonst noch beibringt, wie den Hinweis auf Terenz, auf die Versbildung bei den Italienern und Engländern u. s. w. geht ebenfalls ganz auf Gottsched zurück; anderes wieder, was er da sagt vom 'verdrüsslichen Geklapper der Reime', von der 'sklavischen Nachahmung der Alten', vom trochäischen Charakter jeder leidenschaftlicher bewegten Rede — sind einfach Erbärmlichkeiten, die der Zeitschrift, in der sie stehen, unwürdig sind [2]).

Überhaupt scheint Straube ein Mann von geringer Selbständigkeit gewesen zu sein; mit derselben Einseitigkeit, mit der er hier Gottscheds Ansichten durch Gottschedsche Gründe zu beweisen sich bemüht, stürzte er sich später in das andere Extrem und ward der 'grösste Verehrer der Messiade' [3]). Aber eben diese Abhängigkeit Straubes von Gottsched giebt der Schlegelschen Abhandlung eine viel grössere Bedeutung, denn im Grunde

[1]) S. 471.

[2]) Ganz anderer Ansicht ist Schlenther in seinem Buche über die Gottschedin. Berlin. 1886. Er meint (S. 136), Straube habe seine Sache mit soviel Geist und Geschick geführt, wie Gottsched selbst niemals würde aufgebracht haben; noch weniger können wir finden, dass er 'vornehmer in der Haltung' als Schlegel sei.

[3]) Danzel, Gottsched S. 363. Straube verlässt Leipzig am 13. Januar 1742 (vgl. Kaestners Werke, Altenburg 1783, 1, 152 f.), um sich nach Berlin zu begeben, wo er nach Rosts Rücktritt Mitarbeiter an Haudes Berlinischen Nachrichten wurde und in dieser Stellung Gottsched manche Gefälligkeit erwies (Danzel, Gottsched S. 236); er und Schlegel waren die einzigen, welche 'im Auslande' zur Mitarbeiterschaft an den Bremer Beyträgen eingeladen wurden; er ging dann nach Breslau, von wo aus er noch mit Kaestner und Hagedorn einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt (vgl. Deutscher Merkur 2, 59 und Briefe an Bodmer S. 96); er starb daselbst als Gymnasialprofessor im 1773 (Koberstein 3^5, 59).

genommen ist die erste Schrift, mit der Schlegel vor die Öffentlichkeit trat, nicht gegen seinen Freund Straube, als vielmehr gegen den in Straubes Tarnkappe kämpfenden Gottsched gerichtet. Gottsched hatte sich auch öffentlich mit den Straubeschen Ausführungen einverstanden erklärt und zugleich seinen Standpunkt gegen Schlegel gekennzeichnet. In der Vorrede zum 1. Band der deutschen Schaubühne sagt er[1]) nämlich bei der Erwähnung der 'Spielerinn' des Dufresny: 'Von dem Herrn Übersetzer darf ich nichts mehr sagen, als dass es derselbe ist, der im VII. Bande der critischen Beyträge die Sache der in ungebundener Rede verfertigten Comödie so geschickt vertheidiget hat'. Auf diesen schon früher in der Rednergesellschaft von deren Oberhaupte erteilten Beifall, 'der demjenigen was Straube behaupte noch mehr Ansehen gebe', spielt Schlegel gleich in den ersten Zeilen seines 'Schreibens an den Herrn N. N. über die Comödie in Versen' an, wodurch er die Person zu verstehen geben will, gegen die seine Ausführungen sich richten.

Da diese erste von Schlegel veröffentlichte Schrift eine Entgegnung, also im gewissen Sinne eine Streitschrift ist, so könnte man verleitet werden, ihn für eine polemisch angelegte Natur zu halten. Auch er hätte sich ja leicht vom Strome polemischer Leidenschaften fortreissen lassen können, zumal da er zu einer Zeit als Schriftsteller öffentlich auftrat, wo der zwischen Zürich und Leipzig eben ausgebrochene Kampf noch sachlicher und mit grösserem Anstande, noch mehr mit Gründen als mit leeren Worten, noch mehr in Form einer litterarischen

---

[1]) S. 12. Zugleich ersehen wir aus Straubes Aufsatz, dass er schon 1740 an dieser Übersetzung arbeitete; Gottsched hatte also schon frühzeitig und mit grosser Umsicht das Material für die Schaubühne zusammengestellt. Das hier erteilte Lob gilt eigentlich Straubes 'Anderer Vertheidigung der nicht gereimten Comödie', doch kann es mit Rücksicht auf die Worte Schlegels S. 9, 8 ff. auch auf diesen Aufsatz übertragen werden.

Kritik als mit Pamphleten und plumpen Gegenbeschuldigungen geführt wurde. Doch fand seine tiefe, vornehm angelegte und zu ernsten philosophischen Untersuchungen geneigte Natur weder Freude noch Nahrung an dem polemischen Entwicklungsgange der Litteratur. Von Anfang an ging er seine Wege, indem er sich weder durch die Sticheleien der Schweizer und ihrer Anhänger, die ihn für einen geschworenen Gottschedianer hielten, irre machen, noch durch Gottscheds nur geheucheltes Wohlwollen entmutigen liess. Er besass vor allem die für seine Zeit und sein Alter so seltene Gabe, den Menschen vom 'Scribenten' zu scheiden.

Dieser Vorzug seines liebenswürdigen Charakters war dem Kennerblicke Hagedorns nicht entgangen: in einem (noch ungedruckten) Briefe vom 3. Oktober 1743 schreibt er an Bodmer über Schlegel, der ihn auf der Reise nach Kopenhagen [1]) besucht hatte: 'Er hat, bey seinem Aufenthalte in Leipzig, gute Gelegenheit gehabt, den Charakter einiger dortigen Gelehrten genauer, als aus ihren Schriften kennen zu lernen, und scheinet mir eben nicht partheyisch zu seyn'. Gleichzeitig beinahe 'am 4. September 1743' berichtet Schlegel an Hagedorn [2]) über das misslungene Vorhaben der Neuberin, seine dramatischen Sachen zum Drucke zu befördern und fügt bei: 'widrigenfalls hätte ich vielleicht noch mehr widrige Auslegungen und eben so viel Streitigkeiten zu besorgen gehabt, und wäre aus meiner Neutralität gänzlich herausgebracht worden'. Mit noch grösserer Offenheit schreibt er wenige Monate später an Gottsched [3]): 'Mich haben die Sticheleien, die die Herren Schweitzer mir hin und wieder angebracht, von meinen friedfertigen Gedanken nicht abbringen können, und ungeachtet ich Milton nicht mit Schweitzerischer Ehrfurcht anbethe, so kann ich nicht läugnen,

[1]) Werke 5, XXXI.
[2]) Fr. v. Hagedorns Poetische Werke, hg. v. J. J. Eschenburg. Hamburg 1800. 5, 285 f.
[3]) Brief vom 2. April 1744 bei Danzel, Gottsched S. 154.

dass ich ihn auch nicht mit der Verachtung Effingers des Jüngern ansehen kann'. Sein schönstes und wahrstes Selbstbekenntnis finden wir in einem Briefe an Bodmer vom 19. April 1746[1]: 'Ungeachtet ich gar nicht läugne, dass ich des Herrn Professor Gottscheds Freund gewesen, und noch bis die Stunde nicht mit ihm zerfallen bin: so mache ich einen so grossen Unterschied zwischen der Freundschaft und der Übereinstimmung der Meinungen in gelehrten Sachen, dass ich Sie bitte, zu den dreien Partheien, die Sie in Ihrem Schreiben anführen, noch eine Vierte für mich und Andere meines gleichen hinzuzusetzen, die keinen Abscheu vor Streitschriften haben, sondern sich Mühe geben, die nüzlichen Sachen, so darinnen gesagt werden, zu ihrem Nuzen anzuwenden. . . . . Wenn es (Orontes und Potelwiz) eine Person ist die mich genau kennt, so wird sie Ihnen sagen können, dass ich allezeit von diesen Gedanken gewesen und dass ich mich davon (von der Verehrung für Bodmer) auch durch die Stiche nicht abhalten lassen, die ich von beiden Seiten bekommen habe.'

Wir haben vorhin der Schlegelschen Begabung und Neigung zur philosophierenden Gedankenentwicklung Erwähnung gethan. Es fragt sich nun, wie dies Verhältnis zur Philosophie seiner Zeit geartet war.

Das Resultat seiner Untersuchungen über die Grundsätze der Kunst, die wir schon in diesem 'Schreiben über die Comödie in Versen' in ihren Hauptpunkten entwickelt sehen, widerspricht ja eigentlich den Grundanschauungen der Wolffschen Philosophie. Denn nach Schlegel beruht die Kunst auf der Nachahmung, deren Endzweck aber nicht das Unterrichten, sondern das Vergnügen ist. Dadurch wird zwischen der Kunst und den Wissenschaften eine strenge Grenze gezogen, erstere bekommt ihr eigenes Gebiet angewiesen, wo sie für sich ohne anderen Zwecken nachzujagen, also als Selbstzweck wirken und sich

[1]) Briefe an Bodmer S. 30 ff.

Wenn auch Schlegel, um mit Pyra zu reden, nicht 'in Demonstrationen dichtete', so ersehen wir aus folgenden Versen, dass er 'in Reimen zu demonstrieren verstand' [1]):

Die Dichtkunst ist gerecht, und kann die Kunst nicht hassen,
Die ihr so manchen Schmuck und Zierrath überlassen.
Du weisst, wie vieles dem, den ihre Glut erhitzt,
Die hohe Wissenschaft verglichner Grössen nützt.[2])

Sicherlich hat die von Wolff ausgehende formelle Bildung des Verstandes und Ausbreitung der logischen Formen auch auf Schlegel klärend und befruchtend eingewirkt.

Wenn nun die Erstlingsarbeit des 21jährigen Jünglings durch eine fertige wissenschaftliche Physiognomie einigermassen befremdend wirkt, so ist letzteres in noch höherem Grade bezüglich des Inhalts selbst der Fall. Schon in dieser Arbeit finden wir Einblicke in das innerste Wesen der Kunst, eine Reife und Ruhe in der Beurteilung, eine Festigkeit und Bestimmtheit in der Entwicklung der Grundsätze, die auch Danzel nicht genügend gewürdigt hat.

Gleich beim ersten Durchlesen dieser Arbeiten konnten wir uns aber des Eindruckes nicht erwehren, dass entweder an Schlegel ein phänomenales kritisches Genie verloren gegangen oder dass diese Arbeiten nicht in dem Masse originell sind, wie sie allgemein dafür gehalten werden. Erstere Annahme erregte mancherlei Bedenken, denn man musste sich fragen, haben Lessing oder Winckelmann, haben Herder oder Schiller in so frühem Alter ein Zeugnis solcher Geistesreife auf theoretischem Gebiete gegeben? Andererseits aber gewährte die eingehende Lektüre der im Gottschedschen Kreise bis zum Jahre 1740 meist anempfohlenen und am häufigsten citierten ästhe-

[1]) Erweis usw. S. 25.
[2]) 'An den Professor Kaestner, dass die Mathematik einem Dichter nützlich sey'. 1742. Werke 4, 108.

tischen Werke eine sehr unbedeutende Ausbeute. Dasselbe gilt von der Poetik des Gerardus Joannes Vossius[1]), dem Dacier'schen Commentar zu Aristoteles[2]) und von der Schrift des Daniel Heinsius 'De tragoediae constitutione liber'[3]). Besonders wurden diese Untersuchungen noch durch den Mangel an eingehenderen Vorarbeiten und durch den Umstand erschwert, dass Schlegel entgegen dem damaligen allgemeinen Gebrauche eine wahre Abneigung gegen jedwede Quellenangabe hatte. Die eigentliche Quelle, aus der wir nicht nur seine Stellung, die er zur Komödie in Versen eingenommen, erklären, sondern auch die grundlegenden Ideen von der poetischen Nachahmung herleiten können, finden wir in den ersten zehn Bänden der 'Histoire de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres' und den damit zusammenhängenden 'Mémoires de littérature tirez des régistres de l'Académie royale des inscriptions et belles lettres'[4]). Im Gottschedschen Kreise fanden diese noch heute schätzbaren Publikationen erst in dem seit 1745 erscheinenden 'Neuen Büchersaal' durch Übersetzung einiger Denkschriften und Auszüge grössere Verbreitung. Später fügte Gottscheds Frau diesen Übersetzungen noch andere hinzu und liess sie 1749—1758 erscheinen[5]). — Unter den zahlreichen

[1]) De artis poëticae natura ac constitutione liber. Amstelodami, 1647.

[2]) La Poëtique d'Aristote traduite en françois. Avec des remarques. Paris, M. DC. XCII.

[3]) Lugd. Batav. 1643.

[4]) Die Bände mit den ungeraden Zahlen enthalten zuerst die Histoire de l'Académie (welche bloss Auszüge aus vorgelesenen und eingereichten Arbeiten, Nekrologe verstorbener Mitglieder (die Éloges) und den geschäftlichen Teil umfasst), und die Mémoires, wo die Schriften in extenso abgedruckt sind; die geraden Bände 2, 4, 6, 8, 10 enthalten ausschliesslich die Mémoires.

[5]) Vgl. Paul Schlenther a. a. O. S. 25. Die Übersetzung wurde erst im 3. Stück des 8. Bandes des Neuen Büchersaals angezeigt, 'welches Unternehmen allen Beyfall verdienet', wie Lessing meinte (im 86. Stück der Berlinerischen privilegirten

ästhetischen und litterarhistorischen Untersuchungen dieser Sammlung waren besonders die gehaltreichen Aufsätze des Abbé Fraguier für Joh. Elias Schlegel eine reiche Quelle von Belehrung und Anregung. Claude François Fraguiers[1]) war als zweiter Sohn des Grafen de Dennemarie 1666 geboren. Seine zahlreichen prosaischen Schriften sind vorwiegend historisch-kritischen Inhalts und tragen den Stempel eines tiefeingehenden reifen Geistes. Von besonderer Bedeutung für uns sind die Untersuchungen über das Alter der Poesie und Malerei, über das Urteil Platos über die Dichter, über Pindar und vor allem zunächst für diese Abhandlung der Beweis 'Qu'il ne peut y avoir des Poëmes en Prose'. Ausser den Arbeiten Fraguiers müssen noch die Abhandlungen der Abbés Vatry, Massieu, Sallier, sowie die selbständig erschienenen Werke Houdart de la Mottes und Remond de St. Mards zur Erklärung der Schlegelschen Grundsätze herangezogen werden. Bei dem auf Schlegels Geistesgang entscheidenden Einflusse dieser Schriften, wofür wir überzeugende Beweise beibringen zu können hoffen, ist es um so auffallender, nirgends in seinen Werken diese Quellen angeführt zu finden. Einem etwaigen diesbezüglichen Vorwurfe kommt Schlegel zu Beginn der Abhandlung von der Nachahmung (106, 20 ff.) zuvor. Diese Art der Begründung geht aber unmittelbar auf das vierte 'Von der Freyheit zu philosophieren, deren sich der Autor bedienet' betitelte Kapitel von 'Chr. Wolffens

Zeitung vom J. 1749. Danzel und Guhrauer. 1², 505). Nur in der Vorrede zu seinen Gedichten (ges. und hg. von J. J. Schwabe zuerst 1736, dann 1751) hat Gottsched flüchtig auf den 3. und 5. Band der Hist. de l'Académie verwiesen.

[1]) Aus dem Éloge de Mr. l'abbé Fraguier (Histoire de l'Académie 7, 394—399) erfahren wir, dass er schon frühzeitig aus dem Jesuitenorden ausgetreten war; ohne aber mit dem Orden zu brechen (?) oder dem geistlichen Stande zu entsagen, führte er ein stilles arbeitsames, hauptsächlich der Erforschung des klassischen Altertums gewidmetes Leben und starb im J. 1727. Vgl. auch Sainte-Beuve, Causeries 3, 71 und Voltaire, Oeuvres complètes 8, 577.

Ausführlicher Nachricht von seinen eigenen Schriften'[1]) zurück.

In dem 'Schreiben über die Comödie' nun, zu dem wir zurückkehren, wollte Schlegel zuerst die Nichtigkeit der Straubeschen Gründe erweisen, dann die Notwendigkeit der Verse in der Comödie theoretisch begründen und endlich die Anwendbarkeit der theoretischen Resultate unter Berücksichtigung des Zustandes der damaligen Kunstübung in Deutschland erwägen. Doch hielt er, wie billig, diese Reihenfolge nicht strenge ein; während er widerlegt, wird es ihm schwer, nicht auch gleichzeitig seine Meinung zu begründen, und er ist zu sehr Dichter, um nicht in seine theoretischen Deduktionen jeden Augenblick praktische Hinweise und Beispiele einfliessen zu lassen.

Zuerst muss er sich mit seinem Gegner über den dem Verse gemachten Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit auseinandersetzen. Er leugnet sie gar nicht; im Gegenteil, er giebt sie hier zu, aber er möchte, dass man auch für die anderen Unwahrscheinlichkeiten, die die Kunst mit sich bringen muss, nicht blind sei. Hier trifft er Gottsched mit einem geschickt und boshaft geführten Schlage an seiner wunden Stelle und treibt ihn und Straube durch die verschiedenen Kreuzfragen (10,34—11,21)[2]) so in die Enge, dass beiden eigentlich nichts übrig bleibt, als ent-

---

[1]) Franckfurt 1733. Vgl. besonders § 38—41 (S. 124—135).

[2]) Der Einfluss St. Mards (1682—1754), des eifrigen Verteidigers der Oper, ist hier nicht zu verkennen; im fünften, beinahe ganz der Verteidigung der Oper gewidmeten Bande seiner Werke führt er aus (Oeuvres 5, 157 der Ausgabe von 1749; die früheren waren uns leider nicht zugänglich), dass die Tragödie und die Komödie das meiste Recht hätten, auf Wahrscheinlichkeit Anspruch zu erheben; dann folgt die S. LXIV citierte Belegstelle, an die sich folgende Bemerkung anknüpft: 'Tout cela se souffre néanmoins; on s'y fait, on sent ce qu'on perdroit si toutes ces imperfections étoient ôtées. Il en est de même de l'Opéra. Il y a mille choses qui y sont mises en Musique, [illegible] doivent être, mais comment faire?'

weder die Einheiten zu verwerfen, oder mit denselben auch andere Unwahrscheinlichkeiten, also auch den Vers, im Lustspiel gelten zu lassen. Er giebt für den Vers aber auch eine positive Begründung (10,15–28): 'Alle diejenigen Künste, welche sich vorsetzen die Natur nachzuahmen' — dass sie aber auf Nachahmung beruhen, hält er gleich hier schon für ausgemacht — 'erwählen sich eine gewisse Materie[1]) in der sie nachahmen, der Bildhauer einen Stein oder ein Stück Holz, der Maler eine Tafel ... Die Musik und Poesie endlich sind bemüht, durch harmonische Töne jede auf ihre Art die Natur abzubilden'. Was sagt nun Fraguier? 'Je dis que le Poëte par sa nature n'est pas seulement imitateur, de sorte qu'il ait le choix libre des moyens qu'il employera pour imiter, mais qu'il est assujetti à employer les vers pour faire son imitation. — Le Peintre, le Musicien, le Poëte ont pour objet l'imitation. Le Peintre imite avec les couleurs; le Musicien avec les sons; et le Poëte a mis en œuvre certains mots choisis, dont l'union différente dans une mesure invariable, produit une modulation variable à l'infini'[2]). Selbst Schlegels 'harmonische Töne' können wir mit Fraguierschen Worten belegen (6, 273): 'Ce seroit icy le lieu de répondre à ceux qui n'admettant point de différance d'une langue à une autre, se sont persuadez à eux-mêmes, que la beauté des sons, et l'harmonie qui en résulte sont une chimére'. Den oberwähnten gegen die Einheiten im Drama gerichteten Worten schliesst sich unmittelbar eine andere sehr interessante und von grossem Scharfsinne zeugende Bemerkung an (11,21–34), die schon Danzel rühmend hervorgehoben hat[3]). Wir bedauern, auch hierin Schlegel die Originalität absprechen

---

[1]) G. J. Vossius. Instit. Poët. L. II. Cap. I. § 5 sagt: Res, quâ imitamur est materia, ex qua conficitur poema.
[2]) Mémoires de l'Académie 6, 266 f.
[3]) Gottsched S. 276.

zu müssen. Die auffallende Übereinstimmung zwischen Schlegel und Quatremère de Quincy [1]) wird sich vielleicht auf die gemeinsame Quelle, nämlich auf des Abbé Vatry 'Dissertation, où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retiroit de ses chœurs' [2]) zurückführen lassen.

Nachdem Vatry darauf hingedeutet, dass eine gewisse Unwahrscheinlichkeit im Drama eher von Vorteil sei, sagt er: 'Les imitations les plus ressemblantes aux choses qu'elles imitent, ne sont pas les plus belles productions de l'art, ce sont celles qui imitent de la maniére la plus parfaite, qui doivent l'emporter sur les autres; une statuë de bronze ou de marbre se fait admirer, les figures en cire effrayent [3]) . . . Quel peut estre l'effet de ce ton naturel et de conversation, après lequel on court aujourd'huy? de simples dialogues, de la prose froide et inanimée pourroit se réciter de la sorte, mais il faut quelque chose de plus pour ce qui est poësie. Ne s'est-on pas élevé au-dessus du discours ordinaire par la mesure, la rime et les expressions figurées? ..... Et certes, si pour rendre les Tragédies plus vraysemblables, il falloit en bannir la musique, il faudroit donc aussi lui oster les vers; car il n'est pas plus naturel de parler en vers dans le fort d'une grande passion, que de chanter: il faudra pour la même raison peindre les statuës, parce que la simple pierre n'imite pas assez exactement la nature, et qu'elle n'exprime point les couleurs de la chair, des cheveux et des habits!'

[1]) Danzel hat a. a. O. S. 273. Qu. de Quincys geistreichem 'Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beux arts' (Paris 1823) nicht einmal die schlagendsten Beispiele entnommen; so finden wir z. B. S. 18 dasselbe Beispiel von den bemalten Statuen!: 'Qu'on essaye avec la plus grande habilité d'étendre sur la tête sculptée les teintes de la tête coloriée, les éléments de l'un et de l'autre art vont s'y opposer.'

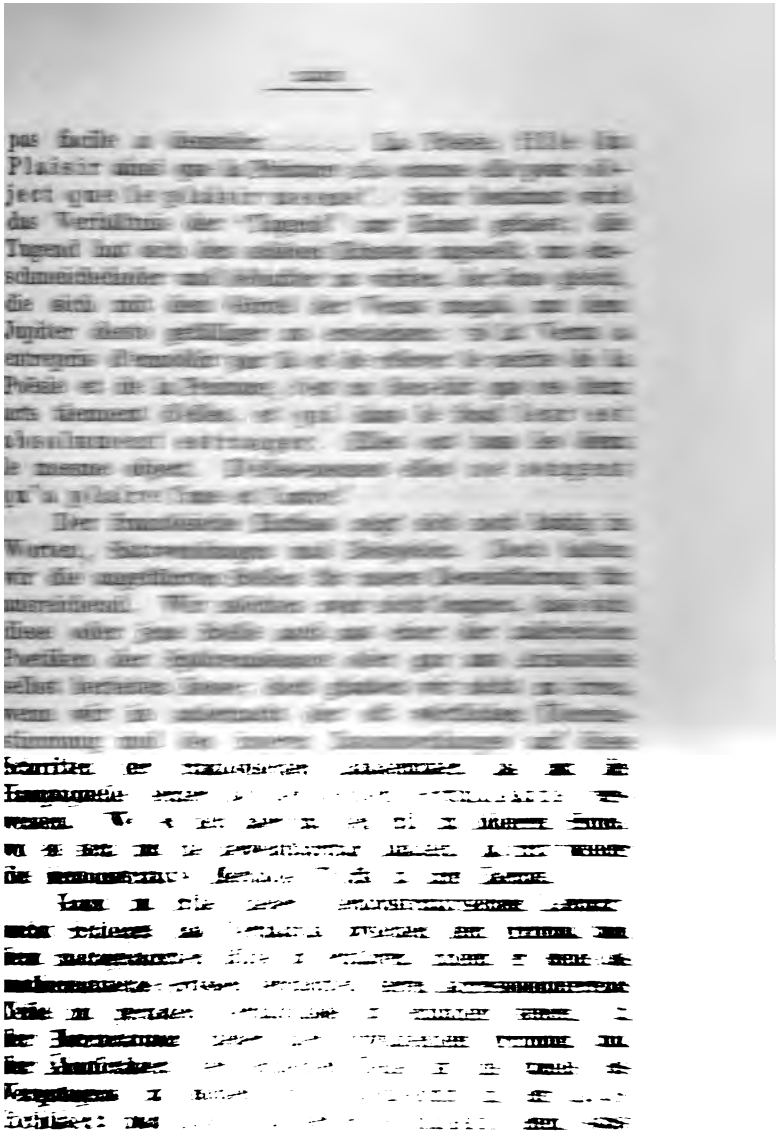
[2]) Mémoires 8, 199 ff., die betreffende Stelle S. 205.

[3]) Vgl. auch den Dacierschen Commentar zur Poetik.

Weiter berührt Schlegel, gleichsam im Vorübergehen, eine der damals meist besprochenen Fragen, ob demjenigen, 'so in ungebundener Rede die Natur auf eben die Art nachahmet', der Namen eines Dichters zukömmt; diese Frage verneint er kurz, indem er sich auch hier von den Anschauungen, die Fraguier in der erwähnten Abhandlung 'Qu'il ne peut y avoir de Poëmes en Prose' entwickelt, leiten lässt[1]). Wie konnte Gottsched Schlegel wohlgesinnt bleiben, nachdem dieser so selbstbewusst seinen Ansichten zu widersprechen wagt. Hatte doch Gottsched (im § 33 des I. Cap. der CD[3], S. 93) ausdrücklich gesagt und seinen Jüngern zu glauben befohlen: 'Die Verse machen das Wesen der Poesie nicht aus, viel weniger die Reime. Können doch ganze Heldengedichte in ungebundener Rede geschrieben sein. Kinder und Unwissende bleiben am äusserlichen kleben und sehen jeglichen elenden Versmacher für einen Poeten an'. Dann verweist Schlegel auf die Kunstübung bei den Griechen und Römern, und unmittelbar daran knüpft er eine Auseinandersetzung (12,29–37), die den grundlegenden Gedanken seiner Asthetik bildet.

Halb aus innerer Empfindung, halb durch litterarische Einflüsse, auf die wir soeben hingewiesen, angeregt, stellt er hier einen Grundsatz auf, nach dem wir vergeblich bei irgend einem seiner Zeitgenossen suchen würden. Dadurch wird die Dichtkunst von der moralisierenden Tendenz befreit, sie wird mündig und selbständig. Der Pedant und der Schulmann, in dessen Händen seit zwei Jahrzehnten das Schicksal der deutschen Litteratur lag, kann sich mit einem solchen Grundsatze nicht befreunden, er muss zurücktreten und einem Berufeneren Platz machen. Das Vergnügen, das nach Schlegel der Endzweck der

[1]) Vgl. auch G. J. Vossius, De artis poeticae natura ac constitutione liber. Liber I, Cap. II, § 4. S. 7. Atque ut multi ex solo metro malè colligunt, aliquem esse poetam: ita contrà aberrant alii, qui existimant, ne quidem requiri metrum, ut poeta aliquis dicatur.



liefe man nach Schlegel Gefahr, Bild und Vorbild zu verwechseln, was eben in der prosaischen Komödie der Fall sein könnte. Es muss also ein Element hinzukommen, um den Zuschauer stets daran zu mahnen, dass er nicht die Wirklichkeit, sondern die poetische Nachahmung, nicht das Vorbild, sondern das Bild, oder, wie wir jetzt sagen würden, nicht das Sein, sondern den Schein vor Augen hat. Gerade in der Komödie, welche so häufig unsere Gesellschaftskreise, unsere Sitten, unsere Anschauungen auf die Bretter bringt, sei die Gefahr der Verwechslung des Bildes mit dem Vorbilde eine grosse und folglich auch der Vers eine unerlässliche Forderung. So stellt sich Schlegel auf den Standpunkt des nach idealer Gestaltung ringenden Künstlers, für den weder das Urteil des Leipziger Parterres, vor dem Straube eine so grosse Achtung bekundet, noch der Umstand, dass bis dahin die Praxis den Forderungen der Theorie nicht nachzukommen vermochte, massgebend ist.

Die Ansicht des Gegners, man habe Lustspiele in Versen geschrieben, nur um den Schauspielern das Erlernen der Rollen zu erleichtern, weist Schlegel (20,19—21,16) mit verdientem Spotte zurück. Ebensowenig kann er Straubes übrigens aus der Critischen Dichtkunst abgeschriebenen metrischen Vorschläge[1]) gut heissen (24,9–32).

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Schlegel in seiner Vorliebe für den Reim von den Ansichten Professor J. Fr. Christs und G. A. Kaestners noch besonders bestärkt wurde. Christ, 'ein gelehrter Gentleman auf dem Katheder'[2]), der auf Schlegels wissenschaftliche und dichterische Richtung einen vielleicht ebenso grossen

---

[1]) Die von Schlegel S. 27 f. zur Widerlegung der Straubeschen Einwendungen gegen den Vers angezogenen Beispiele aus Muratoris Werk 'Della perfetta poesia italiana' sind der zu Modena im J. 1706 erschienenen ersten Ausgabe entnommen.

[2]) Vgl. E. Schmidt, Lessing 1, 43.

Einfluss wie Gottsched ausgeübt hat[1]), hat sich in den seinem 'Villaticum' (1734 u. 1746) angehängten Exkursen ganz entschieden für den Reim ausgesprochen[2]). Für Kaestners Stellung zum Reime ist besonders sein Gedicht 'Ueber die Reime'[3]) bezeichnend, aus dem wir folgende Stellen entnehmen:

Nun hör auch, ob den Reim, der dich so sehr beleidigt,
Vielleicht ein stärkrer Grund, als der Gebrauch vertheidigt.
Durch künstlich Sylbenmaass hat sonst ein römisch Lied
Zugleich das Ohr ergötzt, des Dichters Geist bemüht.
Des Deutschen ernsten Vers ziert ein gesetzter Schritt,
Der nicht jetzt hurtig läuft, und jetzt bedachtsam tritt.
Stets soll ein kurzer Ton bey einem langen klingen;
— — — — — — — — — —
Mehr Ordnung und mehr Kunst wird da das Ohr empfinden,
Wo sich zwei Zeilen stets durch gleiches Ende binden.
Der schreibt; der dichtet nicht, der Zeil auf Zeilen häuft,
Wo der entreimte Vers so leicht, wie Prosa, läuft.
— — — — — — — — — —
Doch, wohin eilten wohl des Reimes bange Schritte?
Verjagt ihn nicht bereits der Welsche, wie der Britte?
Kaum dass des Franzen Ohr, das sich so zärtlich nennt,
Das Sylbenmaass verhört, und nur den Reim erkennt:
Zu diesen dürft er fliehn, doch Mothen müsst er meiden[4]).

---

[1]) Unter den bei E. Dörffel, J. Fr. Christ. Leipzig 1878, S. 54—59 angeführten bedeutendsten Schülern Christs vermissen wir jedoch den Namen unseres Schlegel; beachtenswert für uns ist es, dass auch Christ in einer seiner vielen Gelegenheitsschriften die Untrennbarkeit der Philosophie von den schönen Wissenschaften betonte (Dörffel S. 60).

[2]) Merkwürdigerweise sagt aber Schlegel (24,33 ff., 25,21 f.) bei Erwähnung der metrischen Vorschläge 'eines gelehrten Professors hiesiger Akademie', worunter, wie schon Joh. Heinrich Schlegel (Werke 3, 71) richtig vermutete, J. Fr. Christ zu verstehen ist, 'dass er nicht wisse, auf welcher Meinung er wegen der Reime sei'.

[3]) Werke, Altenburg, 1, 95—99. Vgl. die geistvolle Charakteristik Kaestners bei E. Schmidt a. a. O. 1, 41.

[4]) Diese Verse erinnern lebhaft an die Worte Schlegels 12,26 ff.; überhaupt weist dieses Gedicht mit der vorliegenden Abhandlung und dem erwähnten Lehrgedicht Schlegels 'An den Professor Kaestner' u. s. w. (Werke 4, 107—113) zahlreiche Übereinstimmungen auf.

[illegible]

[illegible] Schreibens [illegible] dass sie [illegible] zu einem [illegible] Quellen [illegible] Beweisen leidet. Denn wenn er

[1]) a. a. O. I. 279.

[2]) Vgl. A. Sauer a. D. Lit.-Denkm. d. 18. u. 19. Jahrh. 22. [illegible] XVII und Freymüthige Nachrichten für das J. 1746, [illegible]

[3]) Im [illegible] Excurse zum Villaticum. Vgl. Dörffel a. a. O. S. 79.

[4]) Vgl. A. Sauer, Über den fünffüssigen Iambus vor Lessings Nathan, Sitz.-Ber. der phil. hist. Klasse der Wiener Akad. d. Wissensch. 90, 661 ff. (39—41).

[5]) Sauer a. a. O. S. 632 (10).

im Anschluss an Vossius sagt, dass jeder Künstler eine Materie haben müsse, in der er bildet, und wenn er mit Fraguier behauptet, dass der Vers eben diese Materie sei, was freilich erst zu beweisen war, so war damit eigentlich Alles gesagt, und jede weitere Anempfehlung und Beweisführung wurde überflüssig oder sogar unzulässig. Jedenfalls hat aber Schlegel in seinem 'Schreiben' der ganzen Frage eine überraschende und trotz der mündlichen Auseinandersetzungen mit Straube, die den Schriften beider vorausgegangen waren (9,10ff. u. 21,37–22,10), vom Gegner kaum erwartete Wendung gegeben; denn neben dieser Frage bringt Schlegel eines der wichtigsten Kunstprincipien zur Sprache, das damals, gestehen wir es offen, weder in Leipzig, noch auch in — Zürich spruchreif war.

Die Gottschedsche Schule liess sich durch Worte und Äusserlichkeiten bestimmen, sie war von vornherein durch eine fremde Theorie, die sie weder durchlebt noch durchfühlt hatte[1]), bedrückt und beengt; sie hatte a priori eine Theorie aufgestellt, die sie nicht verstanden oder wenigstens missverstanden hat. Am deutlichsten zeigt sich dies an denjenigen Stellen der Critischen Dichtkunst, wo von der Nachahmung die Sprache ist. Wir erröten noch jetzt über diese Absurditäten und finden es geradezu unbegreiflich, wie ein Mann von dem Wissen und der Belesenheit Gottscheds folgendes[2]) hat schreiben können: 'Nichts würde also für mich erwünschter sein, als wenn dieser tiefsinnige Mann (Aristoteles) auch den ausführ-

---

[1]) Die Behauptung, dass Boileaus 'Art poëtique' dieses allgemeine Vorbild gewesen sei, können wir unmöglich gelten lassen; die von Wichmann (L'art poëtique de Boileau dans celui de Gottsched. Berlin 1879) angeführten Gründe sind nicht überzeugend. Vgl. Bernays, Gottsched, Abdruck aus d. Allg. d. Biographie S. 130 f.

[2]) Cap. I. Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie § 33, u. Cap. II. Vom Charaktere eines Poëten § 4. (CD[3], S. 93 u. 97.)

lichen Charakter eines wahren Poëten gemacht hätte: denn so dürfte man sich nur daran halten, und könnte sich selbst sowohl als andre, nach Anleitung desselben, gehörig prüfen'. Zwar sagt Gottsched auch, dass der Maler mit Farben, der Bildhauer in Holz oder Stein 'seine Nachahmung verrichtet'; aber der Dichter? 'Diese Nachahmung der Poeten nun geschieht entweder vermittelst einer sehr lebhaften Beschreibung, oder durch eine epische oder dramatische Erzählung (!), oder gar durch lebendige Vorstellung desjenigen, was sie nachahmen'. So verwechselt er die Gattungen der Poësie mit den Mitteln der Nachahmung, Epos und Drama gelten ihm in der Poësie ebensoviel wie die Farben in der Malerei! Doch können wir unmöglich glauben, 'es habe', um mit Pyra zu reden[1]), 'ein so starker Staar seine Augen verdorben, dass er diese Schande nicht einsehen sollte'; da er aber den Vers als dieses 'Mittel' nicht bezeichnen wollte, so wusste er sich nicht besser zu helfen.

Die Schweizer gingen im Grunde genommen nicht von einer festgefügten Theorie, als vielmehr von Anschauungen aus, die sie sich vermittelst ihrer grösseren Empfänglichkeit und ihres feineren Geschmackes angeeignet hatten. Wie sehr sie sich auch Mühe gaben, ihren Ansichten den Schein vollkommener Wissenschaftlichkeit zu geben — wofür das oben angezogene Schreiben an Wolff ein beredtes Zeugnis ablegt, — so erscheinen uns ihre theoretischen Arbeiten doch mehr als lose ästhetische und kritische Ausführungen, mehr als essays, denn als systematisch ausgebildete Theorien.

Verdient nicht Schlegel in dieser Hinsicht vor beiden den Vorzug? Uns scheint es, als sei er der erste deutsche Ästhetiker des 18. Jahrhunderts gewesen, der das aprioristische Element der Theorie mit empirischer Forschung zu verschmelzen verstanden. Es hat Danzel und nach

[1]) Erweis u. s. w. S. 4.

ihm Hettner [1]) mit Recht hervorgehoben, dass uns vieles berechtige, Schlegel einen Vorgänger Lessings zu nennen; Franz Mayer hat in einem interessanten, ziemlich unbekannten Schriftchen einige Berührungspunkte zusammengestellt [2]). Schlegel ist es aber nicht nur als Dramaturg; er verdient diesen so ehrenvollen Namen vielleicht noch mehr als Ästhetiker und Stilist im höheren Sinne. Keiner hatte es wenigstens vor Lessing in dem Masse wie er verstanden, von einem hohen allumfassenden ästhetischen Standpunkte herab die kleineren und anscheinend unbedeutenden Fragen zu beleuchten und zu beurteilen.

Der schwierigen Aufgabe, Schlegels ästhetische Gründe zu widerlegen, unterzog sich Straube in der 'Anderen Vertheidigung der nicht gereimten Comödie wider die Einwürfe des Hrn. Schl.' (CB. 7, 287—313, 26. Stück v. J. 1741). Ein tieferes Verständnis der Schlegelschen Ansichten leuchtet aus dieser Entgegnung nicht hervor. Straube hält auch hier noch fest an der platten alltäglichen Auffassung der Nachahmung. Demnach soll es uns nicht Wunder nehmen, wenn er behauptet, dass in der Nachahmung nichts mehr, wohl aber weniger enthalten sein dürfe, als im Vorbilde (CB. 7, 289), und 'dass man seine eigne Fähigkeit, so zu sagen, verläugnen, und sich selbst in die Umstände des nachzuahmenden Gegenstands setzen müsse (S. 291)'. Nichts widerspricht diesen in gerader Linie von Gottsched abstammenden Äusserungen mehr, als folgender Ausspruch Breitingers [3]): 'Denn man muss nicht aus der Acht lassen,' — sagt er in Zurückweisung der La Motteschen Angriffe gegen den Alexandriner — 'dass der Poet vermöge seines Amts sich selber, das ist den Poeten, selbst

---

[1]) Litteraturgeschichte d. 18. Jh. 3, 1, 392. 396.

[2]) Ein Vorläufer Lessings. Von Franz Mayer. Viertes Programm des nieder-österr. Landes-Realgymnasiums in Oberhollabrunn. 1869.

[3]) Critische Dichtkunst. Zehnter Abschnitt Von dem Bau und der Natur des deutschen Verses. 2, 456.

dass das Vorbild nichts mehr als das Bild (also auch keine Verse) enthalten könne, in Einklang bringen? Dieser Widerspruch sticht destomehr in die Augen, wenn man bedenkt, dass Schlegels Gegner das Verhältnis von Bild und Vorbild nicht in der Ähnlichkeit, sondern in der Gleichheit bestehen lässt; denn er sagt echt wolffisch (S. 293 f.): 'Das Vergnügen entsteht aus dem Erkenntnisse der Vollkommenheit; die Vollkommenheit aus der Übereinstimmung. Im Gegentheile entsteht das Misvergnügen, wenn wir erkennen, dass da keine Übereinstimmung zugegen sey.' Und er schliesst daraus: 'Jemehr also das Original und die Nachahmung übereinstimmen: Desto grösser ist das Vergnügen.' In der lateinischen Komödie komme der Schauspieler mit der vorgestellten Person vollkommen überein; 'die deutsche Comödie dagegen stellt lauter athemlose Leute vor, die nach jeder sechsten und siebenden Sylbe Luft schöpfen, und nach jeder zwölften oder dreyzehenden einmal klappern müssen'[1]).

Schlegel hatte (22, 10–22)[2]) auf das grosse Vergnügen

[1]) Wir möchten im Vorübergehen daran erinnern, dass Schiller über dieses 'Klappern' doch ganz anders dachte; im Briefe an Goethe vom 18. Juni 1796 (SchGBr. 1^4, 125 Nr. 169) lesen wir: 'Der Ursprung des Reims mag noch so gemein und unpoetisch sein, man muss sich an den Eindruck halten, den er macht, und dieser lässt sich durch kein Raisonnement wegdisputiren.'

[2]) Man vergleiche mit diesen Worten folgende Stelle aus Voltaires Discours vor dem Brutus: 'non-seulement elle [la rime] est nécessaire à notre tragédie, mais elle embellit nos comédies mêmes. Un bon mot en vers en est retenu plus aisément: les portraits de la vie humaine seront toujours plus frappants en vers qu'en prose.' Ebenso lebhaft erinnert Schlegels Bemerkung an ein Wort Remond St. Mards in den Réflexions sur la poésie en général. La Haye 1733, das (4, 46) ausdrücklich davor warnt, im Tadel des Verses zu weit zu gehen: 'une idée qui est belle au milieu de chaînes qu'on lui a mises, nous en paroit encore plus belle, nous l'en aimons mieux de ce que la contrainte où on l'a réduite, ne lui a rien fait perdre de ses grâces'.

hingewiesen, das er bei der Aufführung einer gereimten Übersetzung von Voltaires 'Verschwenderischem Sohne' empfunden hatte; Straube behauptet dagegen, dass dieses Stück, das erste in Deutschland aufgeführte rührende Lustspiel, in beiden Übersetzungen[1]) 'einerley, d. i. eine schlechte Wirkung gehabt' (S. 294). Bei seinem Widerwillen gegen alles, was nicht vollkommen dem alltäglichen Leben entspricht, tadelt er sogar Molière deswegen, weil er seinen Geizigen den Bedienten fragen lässt, wo er denn die dritte Hand habe, wobei er eigentlich nur eine Gottschedsche Bemerkung wiederholt[2]). Dagegen hält er es für den höchsten Triumph der Kunst, wenn Praxiteles, nach der kindischen Fabel, den von ihm selbst gemalten Vorhang hinwegziehen will. Daraus ersehen wir zur Genüge, dass eine Verständigung zwischen den Freunden weder in theoretischer noch in praktischer Hinsicht erzielt wurde; höchstens darf angenommen werden, dass Straube, durch die Schlagfertigkeit Schlegels in die Enge getrieben, den reimlosen Vers für zulässig erklärt.

Straubes Abhandlung schliesst mit einer etwas schwerfälligen und zu ernst und pathetisch klingenden Übersetzung des ersten Auftrittes vom 'Ruhmredigen' des Destouches, in achtfüssigen reimlosen Jamben mit der Caesur nach der vierten Hebung. Diese Versart scheint den Wünschen Gottscheds und Straubes eigenen Anschauungen mehr behagt zu haben, denn er meint (S. 306), 'so lange wir die Rhythmos der Alten noch nicht versucht haben, können wir sie noch nicht für unbrauchbar ausgeben'. Im Grunde genommen hat sich Straube in seiner eigenen Schlinge ge-

---

[1]) Vgl. über diese Übersetzungen W. Creizenachs dankenswerten Beitrag Zur Entstehungsgeschichte des neueren deutschen Lustspiels. Halle 1879. S. 38.

[2]) CD.[3]. S. 737. Des II. Teils Cap. XI, § 10. Vgl. E. Schmidt, Lessing 1, 46. Ebenso sind auch die Citate aus 'Vossius' Werkchen' De poëmatum cantu et viribus rhytmi auf Gottsched zurückzuführen, der es bereits CB. 7, 25 als 'des vortrefflichen Vossius berühmtes Tractat' empfohlen hatte.

fangen, wenn er sagt (S. 289): 'Der Klang der Verse ist nicht die Materie, darinnen die Nachahmung verrichtet wird; die blossen Worte sind es: das Sylbenmaass, die Scansion, oder wie ich es künftig mit den Alten nennen will, der Rhythmus, das ist die Form oder das Wesentliche der Dichtkunst'[1]). Wenn nun die Form das Wesentliche der Dichtkunst ist, so ist es nicht schwer zu entscheiden, wer zuletzt Recht behalten hat!

So wie das Hauptverdienst der Schlegelschen Abhandlung nicht in der Verteidigung des gereimten Lustspiels, sondern in der Entwicklung seines Kunstprinzips besteht, so gewinnt auch diese Abhandlung einen bleibenden Wert nicht durch die Polemik, als vielmehr durch den Hinweis auf diejenige Versart, die sich später, wenn auch nicht im Lustspiel, so doch im Drama als die dem deutschen Geiste und der deutschen Sprache homogenste erwiesen hat. Denn 'fünffüssige Jamben' — meint Straube (S. 307) — 'mit lauter männlichen oder weiblichen, oder auch gar mit vermischten (weil wir doch solches einmal gewohnt sind) Endungen, sollten meines Erachtens auch keine üble Wirkung thun.' Straube selbst hat diese Frage noch einmal, wenn auch nur flüchtig, in einem Aufsatze berührt, in dem er die 'Ursachen, warum ein Trauerspiel nothwendig in Versen geschrieben seyn müsse'[2]) nach Gottschedschen Grundsätzen zusammenstellt. Neues wird hier nicht beigebracht und die hier angeführten Gründe stimmen stellenweise wörtlich mit den betreffenden Stellen aus der Critischen Dichtkunst überein[3]). — Wie gesinnungstüchtig

---

[1]) Was aber Breitinger (CD. 2, 437) ausdrücklich mit den Worten bestreitet: 'Es irren diejenigen, die den Vers vor ein wesentliches Stücke der Dichtkunst ausrufen.'

[2]) CB. 7, 647—656. St. 28 v. J. 1741.

[3]) Vgl. z. B. CD.[3]. S. 743. Des II. Theils XI. Cap. § 17: 'Die Personen die zur Comödie gehören sind ordentliche Bürger, oder doch Leute von mässigem Stande, dergleichen auch wohl zur Noth Barons Marquis und Grafen' und Straube

im Gottschedschen Sinne diese Äusserungen auch sind, so wäre Straube doch bald in eine arge Klemme geraten. Gottsched hatte nämlich im Hinblick auf den Telemach behauptet[1]), dass 'ganze Heldengedichte in ungebundener Rede geschrieben werden können. Denn wer wollte es leugnen, dass nicht die prosaische Übersetzung, welche die Frau Dacier vom Homer gemacht, noch ein Heldengedichte geblieben wäre?' Wie sollte nun Straube über die in Prosa übersetzten Dramen, wie über die Verdeutschung des Addisonschen Cato der Gottschedin urteilen? Es ist ergötzlich zu sehen, mit welcher diplomatischen Gewandtheit er nach rechts und links — Weihrauch zu streuen sich bemüht (S. 653): 'Wenn man sich davon überzeugen will, dass ein prosaisch abgefasstes Trauerspiel doch lange nicht die starken Wirkungen eines gebundenen Stückes hervorbringen kann: so darf man nur den prosaischen Cato und den gebundenen ('die klare Wassersuppe ohne Fett', wie ihn Pyra[2]) nannte) neben einander lesen. Die berühmte Frau, durch deren Vermittelung wir ihn deutsch lesen, hat gewiss nichts gespart, ihn so ausnehmend schön zu liefern, als in der ungebundenen Schreibart immermehr möglich ist. Man bemühe sich auch, ihn mit aller möglichen Heftigkeit des Affects laut zu lesen; so wird man doch nicht so dadurch gerührt werden, als wenn man nur mit den Augen, den besten Stellen des poetischen nachfolgt'[3]). Doch ist es auffallend und

(a. a. O. S. 647). 'In der Comödie sind alle Personen niedrige Leute, bis zur Noth auf den Grafen; der doch noch sehr oft mit den gemeinsten Leuten in Geschäfften, die eben nicht Dienstleistungen sind, zu thun hat.'

[1]) CD.[3]. S. 93. Cap. I. Vom Ursprunge und Wachsthume der Poesie § 33.

[2]) Erweis usw. S. 77.

[3]) Doch sind Straubes Anschauungen über das rührende Lustspiel nicht uninteressant, und obwohl er es auch mit Gottsched ein Zwitter, eine Missgeburt nennt, so scheint er jedenfalls für diese neue Art ein besseres Verständnis als sein Meister gehabt zu haben. Vgl. CB. 7, 654—656, und Creizenach a. a. O. S. 38.

nur durch Gottscheds Cato zu erklären, dass er diesen Aufsatz mit der Empfehlung des Reims (S. 656) beschliesst: 'Die deutsche Nation ist, seit dem sie gute Dichter unter sich kennen lernen, an den Reim gewöhnt; sie fordert es von einem jeden Dichter der für die (tragische) Schaubühne arbeitet.'

Übrigens geht aus den in der Schaubühne veröffentlichten Übersetzungen und Originallustspielen klar hervor, wie ablehnend sich die ganze Schule dem versificierten und gereimten Lustspiele gegenüber verhielt. Ebenso wie die Übersetzungen Straubes, dem es nicht schwer wird, seine Theorie praktisch zu bethätigen, sind auch die der 'berühmten Frau' in Prosa verfasst. Schrieb sie doch schon im J. 1732 an Gottsched[1]: 'Im Discours sur la Tragédie beschwert sich der Verfasser (Voltaire) über die Strenge der französischen Poesie und über das schwere Joch des Reims. Wenn diese Klagen einem französischen Dichter erlaubt sind, was sollen die deutschen thun?' Gottsched macht hier aus der Not eine Tugend, indem er zur Übersetzung des 'Misanthrope' folgendes bemerkt[2]: 'Die geschickte Übersetzerinn wird verhoffentlich auch damit Dank verdienen, dass sie des Moliere Verse nur in ungebundner Rede übersetzet, und also das Stücke selbst dem täglichen Umgange desto ähnlicher gemacht hat.' Dass Straube für seine artigen Komplimente auch eine Belobung zu Teil geworden, ist oben bereits erwähnt.

Noch einmal ist diese Frage in der Gottschedschen Zeitschrift aufgewärmt worden, und zwar durch die bereits (S. XXVI Anm. 3) erwähnte Abhandlung M. Richters[3]). Nur die devote Ergebenheit des Gymnasialrektors zu Annaberg für den Magnificus der Leipziger Universität macht es begreiflich, dass Gottsched, dem die Freunde schon abtrünnig zu werden begannen, diese schulmeister-

[1]) Briefe der Frau L. A. V. Gottsched gebohrne Kulmus. 1. Theil. S. 21. Dresden 1771.

[2]) Deutsche Schaubühne 1, 16.

[3]) CB. 8, 465—474. Stück 31 v. J. 1743.

lichen, übrigens bereits gedruckten Erörterungen in seine Zeitschrift aufnahm. Sie bieten absolut nichts neues und es werden bloss die Gottsched-Straubeschen Ideen hier mit langweiligster Breite wiedergekaut; interessant ist nur die Stelle (S. 472), wo Richter 'darauf gefallen zu sein vorgiebt, ob man nicht ganz und gar irre, wenn man das Wahrscheinliche auf der Bühne gar zu hoch treibe, und fast dem Natürlichen an die Seite stellen wolle', weil hier ohne Zwang ein Einfluss der Schlegelschen Abhandlung angenommen werden kann.

So weit die Gottschedsche Schule. Um jedoch ein Gesamtbild derjenigen Anschauungen zu erlangen, welche in betreff dieser formellen Frage in den tonangebenden litterarischen Kreisen jener Zeit massgebend waren, müssen wir noch ein Wort über die Schweizer nachtragen.

Du Bos hatte seine Ansicht über den Reim sehr klar ausgesprochen[1]): 'La rime, ainsi que les fiefs et les duels, doit son origine à la barbarie des nos Ancêtres'[2]). 'La nécessité de rimer est la regle de la Poësie, dont l'observation coûte le plus, et jette le moins de beautez dans les vers. La rime estropie souvent le sens du discours, et elle l'énerve presque toujours. Pour une pensée heureuse, ... elle fait certainement employer tous les jours cent autres pensées dont on auroit dédaigné de se servir sans la richesse ou la nouveauté de la rime que ces pensées amenent'[3]). So entschieden hat sich Breitinger über diese Frage freilich nicht ausgesprochen, doch was er in der Critischen Dichtkunst darüber beibringt, ist im ganzen nur eine weitere verständige Ausführung der bereits S. XXV angeführten Worte Du Bos'[4]). Hatte ja schon Bodmer in den 'Discoursen der Mahlern'[5]) mit Ausdrücken, die an Straube gemahnen, die Reime für

[1]) Bd. I. Section XXXVI. De la rime.
[2]) a. a. O. 1, 338.
[3]) a. a. O. 1, 333 f.
[4]) Vgl. 2, 442 ff.
[5]) Zürch, 2. Th., MDCCXXII. 7. Discours. S. 51.

nichts anders als ein 'kahles Geklapper gleichthönender End-Buchstaben' erklärt. Über die Einführung des Verses im Drama finden wir in der 'Critischen Dichtkunst' noch eine bemerkenswerte Stelle[1]; nach der bedeutenden Äusserung, dass des Dichters 'Pflicht zu ergetzen' niemals aufhöre, auch wenn er unterrichte oder überrede, fügt Breitinger hinzu: 'Nun würde er dieses Ergetzen in der Tragödie allerdings verfehlen, wenn er die aufgeführten Personen nur gedencken, nur reden und sprechen liesse, wie in der ordentlichen Prosa.' Daraus lässt sich nun der Schluss ziehen, dass er den Vers für das Lustspiel, wenn nicht für unzulässig, so doch für unnötig hielt[2]). So hatte Schlegel die Ansichten der Vertreter beider Hauptrichtungen wider sich. Die Kühnheit und Selbständigkeit, mit der er seine Ideen entwarf und verteidigte, tritt unter diesen Umständen in ein desto schärferes Licht und wird von nun an zur Signatur seines Wesens.

In demselben Bande der Gottschedschen Zeitschrift, in dem Straube seinen zahlreichen Bedenken über Schlegels ketzerische Ansichten Ausdruck verlieh, liess letzterer seinen Aufsatz über Klajs Herodes erscheinen. Hier ist Schlegel nicht der ernste Theoretiker, der Wolffs Philosophie studiert, die dicken Bände der französischen Akademie und manche Poëtik durchstöbert hatte; er dringt auch nicht als Historiker in den Geist der Entstehungszeit ein, um aus ihr heraus das Werk selbst zu erklären. Er zeigt sich uns vielmehr als Essayist, als Feuilletonist, der mit ziemlich viel Witz und Sachkenntnis von der nicht allzu schwindelnden Höhe der damaligen dramatischen Kunstübung das wunderliche Werk des gelehrten Nürnberger Dichters zerpflückt. Auch wäre dieser

[1]) 2, 456 f.

[2]) Über den Standpunkt, den Bodmer später diesen Ausführungen gegenüber eingenommen, und über dessen späteren theoretischen Ansichten ist zu vergleichen A. Sauer, Über den fünffüssigen Jambus. S. 639 (17).

Aufsatz in einer Wochenschrift vielleicht mehr am Platze gewesen, als in den nur für ein schwereres Kaliber eingerichteten und bei all ihrer Bedeutung doch schwerfällig und schmucklos geschriebenen 'Beyträgen zur critischen Historie'.

Wenn wir, wie billig, vom 'Gestäupten Diogenes', der Spottschrift der Schweizer gegen eine Leipziger Wochenschrift, ganz absehen, weil sie schon 1723 erschienen war und hier nur abgedruckt wurde[1]), können wir nur noch auf einen Aufsatz verweisen, der auf einen witzigen und publizistisch gewandten Verfasser schliessen lässt. Es ist dies die anonyme Recension 'der Begebenheiten des Telemachs auf der Insul der Göttinn Calypso in einer Tragödie vorgestellet. Leipzig und Liegniz 1740.'[2]) Verfasser dieser äusserst humorvollen Spottschrift war aber Schlegels witzigster Freund, Abraham Gotth. Kaestner, was er selbst in den 'Betrachtungen über Gottscheds Charakter', der gerechtesten Beurteilung, die diesem Reformator in seinem Jahrhundert zu Teil wurde, eingesteht[3]). Unter dem Einflusse dieses köstlichen Aufsatzes gelang es Schlegel vortrefflich, der 'Beurteilung Klajs' eine feine humoristische Färbung zu geben. Weniger glückte ihm die Verschmelzung scherzender Form mit ernstem Inhalte im 'Todtengespräche' und im 'Fremden'[4]); im ersteren hat sein Humor etwas Erzwungenes, im letzteren dagegen leidet er an einer noch stärkeren Beimischung des belehrenden und moralisierenden Elementes, als es der

---

[1]) 4, 222 ff. St. 14 v. J. 1736.

[2]) CB. 7, 25—54. St. 25 v. J. 1741.

[3]) Vermischte Schriften 2, 350—358. Auf S. 354 lesen wir: 'Ein witziger Kopf in Dresden hatte aus Neukirchs Telemach eine Tragödie gemacht, und dieses auszuführen, Neukirchs Verse mit seinen eigenen untermengt, die noch viel! viel! schlechter waren. Ich züchtigte ihn dafür in den kritischen Beyträgen.'

[4]) Diese Wochenschrift gab Schlegel in Kopenhagen vom 6. April 1745 bis zum 5. April 1746 heraus. Werke 5, 446

Charakter einer moralischen Wochenschrift an und für sich erfordert hätte.

Wir wollen es versuchen, einige Berührungspunkte zwischen der Schlegelschen Kritik und dem oft ans burleske streifenden Aufsatze Kaestners nachzuweisen. Beide besprechen Dramen von höchst zweifelhafter Originalität[1]), Werke, die vom künstlerischen Standpunkte der beiden Kritiker aus betrachtet nicht ernst zu nehmen waren. Ebenso wie bei den elenden Reimereien des Verfassers der Begebenheiten Telemachs, bot sich bei Klajs Herodes, diesem 'Durcheinander von Wut, Wahnsinn und Albernheit'[2]), die satirische Behandlung von selbst dar: beide stellen sich so, als würden sie in diesen Dramen lauter Vorzüge finden und suchen den komischen Eindruck dadurch hervorzurufen, dass sie gerade an den albernsten Stellen zeigen, wie wenig diesen Werken abgehe, um allen Forderungen der damaligen Kunstregeln gerecht zu werden. So meint Kaestner (CB. 7, 48), der Verfasser habe die Einheiten wohl 'in Acht genommen', so die

---

[1]) Schlegels Worte 49, 20–24 sind nicht etwa als seine Entdeckung anzusehen. Klaj gesteht es selbst offen ein (S. 29 der Ausgabe von 1645 in der 'Ansprache an den Hochgeehrten Leser') mit folgenden Worten: 'Es hat der Edle und unvergleichliche Niederländer Heins von diesem Blutbade ein Trauerspiel gemachet, welchem wir in vielen nachgegangen, alldieweil solches kunstgefügte Werk je und je von der gelehrten Welt hochgehalten worden.' Klaj hat noch andere Dichter fleissig ausgeschrieben, so auch den polnischen Jesuiten Sarbievius (1595—1640); Schlegels unklare Worte 45, 19–24 sind so zu verstehen, dass die Verse 565—576 des Klajschen Herodes eine Nachahmung folgender Verse des Sarbievius sind:

Te maligno sidere degener
Partus marita tigride prodidit,
Furoris heredem paterni;

Tuo severas pectore marmora
Duxêre venas, marmora rupibus
Decisa.

[2]) Tittmann, Die Nürnberger Dichterschule. Göttingen 1847. S. 147.

reden, die Handlung also an demselben Tage noch endige'; die des Orts, 'weil man sich die Insel als schwimmend vorstellen kann, die, indem sie sich herumdreht, bald die Seite wo die Grotte ist, bald die wo der Wald ist etc. zeigt.' Damit vergleiche man Schlegels humoristische Bemerkungen über die Beobachtung der Einheit des Ortes im Herodes (S. 38, 3–15 u. 39, 35—40, 6).

Nicht weniger bezeichnend für das Verhältnis dieser beiden Aufsätze zu einander ist die Art, in welcher deren Verfasser nachzuweisen suchen, dass die besprochenen Werke mit den Grundsätzen des Abtes von Aubignac, 'den man', nach Schlegel (45, 33 ff.), 'in den Regeln der Schaubühne auch für einen Aristoteles gelten lassen muss', durchaus nicht in Widerstreit geraten. So erinnert Kaestner (CB. 7, 32) an die Behauptung Aubignacs, 'dass die Personen, die allezeit mit dem Gesichte eines Lehrmeisters auftreten, mit Ekel gesehen und gehört werden'; der Abbé rechne auch die Hofmeister unter deren Zahl; so müssten denn ganze Scenen aus den 'Begebenheiten Telemachs' wegbleiben. 'Hedelins ganzer Grund ist dieser: dergleichen lehrreiche Unterredungen sind fähiger den Zuschauer einzuschläfern, als ihn in einen Affect zu versetzen. Wie wir aber schon erwähnt, so ist das letztere gar nicht des Herrn Verfassers Absicht gewesen. Folglich ist dasjenige kein Fehler bey ihm, was bey andern Tragödien, die mit andern Absichten gemacht sind, einer seyn würde.' Ebenso versteht es Schlegel, durch eine humoristische Wendung seinen Klaj wegen der Einteilung in Akte vor dem Richterstuhle Hedelins rein zu waschen (40, 7–30).

Mögen diese Parallelstellen, auf die wir uns beschränken müssen, zur Feststellung des Einflusses, den Kaestner auf den kritischen Teil des Schlegelschen Aufsatzes ausgeübt hat, genügen. Eine weitere Beeinflussung anzunehmen, erscheint uns unstatthaft, da beide in ihren Absichten [illegible] auseinandergehen. Während nämlich Kaestner diese

Kritik nur mehr als ludum ingenii betrachtet, ergreift der überall nach Vertiefung des subjektiven Urteils und nach Feststellung allgemein gültiger ästhetischer Grundsätze strebende Schlegel auch diese Gelegenheit, um im Gegensatze zu den hervorgehobenen Mängeln und Ungeheuerlichkeiten des 'Herodes' sehr bedeutende ästhetische Anschauungen zu entwickeln. Indem er die in der vorhergehenden Abhandlung so gründlich erläuterte Frage über das Vergnügen, oder, wie Klaj sagt, über 'das Belusten', das ein Kunstwerk in uns erwecken soll, mit einem Witze zur Seite schiebt (32, 33 f.), erörtert er eingehender den Grundsatz der Einheit des Ortes im Drama.

Seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts genoss dieser in der gelehrten und gelehrt dichtenden Welt eine Achtung, als wenn ihn Aristoteles oder mindestens Horaz aufgestellt hätte. Doch hatte Aubignac schon im J. 1657 in seiner auch für weitere Kreise berechneten 'Pratique du Théatre' darauf hingewiesen, dass Aristoteles in den auf uns überkommenen Schriften nirgends dessen Erwähnung gethan, aber hinzufügt: 'j'estime qu'il l'a negligé, à cause que cette règle étoit trop connuë de son temps'; ebensowenig hat P. Corneille Anstand genommen, dasselbe drei Jahre später im 'Discours des trois unités'[1]) mit folgenden Worten zu bestätigen: 'Quant à l'unité de lieu, je n'en trouve aucun précepte ni dans Aristote ni dans Horace. C'est ce qui porte quelques-uns à croire que la règle ne s'en est établie qu'en conséquence de l'unité de jour, et à se persuader ensuite qu'on le peut étendre jusques où un homme peut aller et revenir en vingt-quatre heures.' In Wahrheit war es aber unseres Wissens zuerst Castelvetro, der diesen für das ganze 'regelmässige' Drama Europas so folgenschweren Grundsatz aufgestellt hat, und zwar im J. 1570 im Kommentar zu seiner Übersetzung der Aristotelischen

[1]) Ausgabe v. Marty-Leveaux Bd. I. Paris 1862. S. 117.

Poetik[1]). Von nun an beherrscht und beengt derselbe die dramatischen Schöpfungen Frankreichs durch mehr als 200 Jahre, bis endlich die Romantik, gestützt auf ein lebendigeres Verständnis Shakespeares, auch hier gründlich aufräumte[2]).

Dieses Princip, unter dessen drückendem Joche höchstens ein historisches Intriguenstück, nie aber ein weltbewegendes historisches Drama entstehen konnte, zwingt auch Corneille auf Mittel und Auswege zu sinnen, die unter scheinbarer Beibehaltung desselben doch eine freiere Entwicklung der Handlung ermöglichen sollten. Er macht verschiedene Vorschläge; er versucht es, auch auf die Gefahr hin ein Ketzer genannt zu werden[3]), dieser Regel, die er ja sonst gutheisst, einen möglichst dehnbaren Charakter zu geben; ja, er behauptet, im Notfalle würde eine Handlung, die in den Mauern einer Stadt, wenn auch an verschiedenen Orten derselben, vorgeht, den Anforderungen dieser Regel noch gerecht werden. Bei Handlungen jedoch, für deren vollständige Entwicklung zwei verschiedene Orte vollkommen hinreichen, empfiehlt er folgende Ausflucht, die für Schlegels Theorie und Praxis nicht ohne Belang ist: 'Pour rectifier en quelque façon cette duplicité de lieu quand elle est inévitable, je voudrois qu'on fît deux choses: l'une, que jamais on ne changeât dans le même acte, mais seulement de l'un à l'autre; l'autre, que ces deux lieux n'eussent point besoin de diverses décorations, et qu'aucun des deux ne fût jamais nommé, mais seulement le lieu général où tous les deux sont

---

[1]) Vgl. darüber H. Breitinger, Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève 1879, und Herrigs Archiv 59, 475ff. und 63, 127ff.

[2]) Sehr viel haben auch zu dieser Umwälzung die Schriften der Madame de Staël und die Übersetzung von A. W. Schlegels Vorlesungen über die dramatische Kunst und Litteratur beigetragen.

[3]) a. a. O. S. 122. Voilà mes opinions, ou si vous voulez, mes hérésies, touchant les principaux points de l'art.

compris, comme Paris, Rome, Lyon, Constantinople, etc. Cela aideroit à tromper l'auditeur, qui ne voyant rien qui lui marquât la diversité des lieux, ne s'en apercevroit pas.' (!)[1] Noch deutlicher spricht er seine Ansicht in folgender Stelle aus: 'Les jurisconsultes admettent des fictions de droit; et je voudrois, à leur exemple, introduire des fictions de théâtre, pour établir un lieu théâtral qui ne seroit ni l'appartement de Cléopatre, ni celui de Rodogune dans la pièce qui porte ce titre, ni celui de Phocas, de Léontine, ou de Pulchérie, dans Héraclius; mais une salle sur laquelle ouvrent ces divers appartements, à qui j'attribuerois deux priviléges: l'un, que chacun de ceux qui y parleroient fût présumé y parler avec le même secret que s'il étoit dans sa chambre; l'autre qu'au lieu que dans l'ordre commun il est quelquefois de la bienséance que ceux qui occupent le théâtre aillent trouver ceux qui sont dans leur cabinet pour parler à eux, ceux-ci pussent les venir trouver sur le théâtre, sans choquer cette bienséance, afin de conserver l'unité de lieu et la liaison des scènes'[2]).

Wenn wir uns nun diese Worte Corneilles bei dem von Schlegel für die deutsche Bühne gemachten Vorschlage (37,13 ff.) vor Augen halten, so können wir auch nicht mehr über die litterarische Abstammung desselben im Zweifel sein. In jenen Jahren gab in solchen Fragen für Schlegel eine Autorität wie Corneille noch begreiflicherweise den Ausschlag. Auch müssen wir nicht vergessen, dass er damals noch mit halber Seele wenigstens einer Schule angehörte, die ihren ganzen Stolz darein setzte, mechanische, im Grunde unerreichbare Kunstregeln möglichst zu verwirklichen, und deren Oberhaupt[3]) unzählige Male diese Einheit als eine der heiligsten

[1]) a. a. O. S. 120.
[2]) a. a. O. S. 121.
[3]) Bemerkenswert ist Gottscheds melancholisch angehauchte Schlussbemerkung im Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten, Leipzig 1754, S. 218: 'Es ist wahr, dass die Opern,

sich — was bis jetzt übersehen worden — gegen Straube und bilden einen weiteren, wenn auch nicht den letzten Nachtrag zu seinen Äusserungen 'über die Comödie in Versen'. Schlegels Gegner hatte schon in seiner ersten Schrift im Hinweise auf den angeblich trochäischen Typus jeder erregteren Rede in der deutschen Sprache behauptet[1]), 'dass der Reim und die beständige Reihe von jambischen Füssen dem lebhaften Ausdrucke des Affectes hinderlich sei.' Da aber Schlegel in seinem 'Schreiben' die gegenteilige Meinung vertrat (29,5 ff.), sah sich Straube genötigt, seine Behauptung durch gewichtigere Gründe zu unterstützen. So berief er sich erstens auf die Griechen und 'Lateiner'; 'diese hätten wahrgenommen, dass in der künstlich ausgesuchten Verbindung von allerhand Füssen, welche sie Rhythmum hiessen, eine grosse Schönheit bestünde, und dass sich jede zu einem besondern Affecte sehr wohl schickte'[2]); und zweitens konnte er zur Unterstützung seiner Ansicht eine Äusserung des Isaac Vossius anführen[3]), in der es letzterer für absurd erklärt, alle in einem Drama vorkommenden Leidenschaften und Affekte durch dasselbe Versmass ausdrücken zu wollen. Daraufhin glaubt er sich berechtigt, folgende Fragen an Schlegel zu stellen: 'Ist meine Beschwerde nicht schon eine alte Klage? und ist sie nicht die billigste von der Welt? Haben nicht die Griechen bey allen Affecten ihr Sylbenmaass geändert? Wie haben sie denn thun können, als ob sie das nicht wüssten, da sie doch so lange bey ihnen in die Schule gegangen

[1]) CB. 6, 471.
[2]) CB. 7, 300.
[3]) CB. 7, 303. 'Huc accedit, quod cum in omni dramatum genere diversorum affectuum habenda sit ratio, absurdum omnino sit, si omnia eodem metro peragantur, a quo tamen vitio hodierni comici et tragici non sibi cavent, utpote quorum integra dramata eodem carminis genere absolvuntur'. (De poematum cantu et viribus rhytmi. Oxford 1673. S. 79. Dies Werk wird auch von Pyra in der 'Fortsetzung des Erweises' usw. S. 39 citiert.)

sind?' Eine solche Auseinandersetzung, wie sie Schlegel in Beantwortung dieser Fragen, ohne den Gegner zu nennen, in die Kritik des Klajschen Werkes einfügte (46,1—47,3), ist ein glänzendes Zeugnis für die künstlerische Reife des jungen Dichters; die hier ausgesprochene Forderung einer einheitlichen festgeschlossenen Form konnte nur einem Geiste entspringen, der bereits tief in das Wesen der Dichtkunst eingedrungen war. Es hebt auch die Recension (Weisses?) des dritten Bandes seiner Werke in der 'Neuen Bibliothek der Schönen Wissenschaften' mit Recht diese Stelle besonders hervor[1]): 'Eine wichtige Anmerkung ist diejenige, die der Verfasser über die Versarten in der Tragödie beyfüget. Die Kunstrichter haben sich bisher weniger als jemals über diesen Punkt vereinigen können. Herr Pr. S.s Urtheil wäre schon wichtig genug gewesen, diesen Streit entscheiden zu können.'

Aus den Schlussworten dieser Abhandlung (50,4 ff.) ersehen wir, dass Schlegel sich schon in so frühen Jahren über die unendliche Bedeutung der Form und der Technik klar geworden war und dass er es vortrefflich verstanden, die negative Kritik durch Hinweise auf die Notwendigkeit einer reineren, edleren Kunstform auch zu einer positiven Bedeutung zu erheben.

Die polemische Wendung gegen Straube ermöglicht auch eine genauere Datierung dieses Aufsatzes: die Stücke 25—28 der 'Beyträge zur critischen Historie' sind sämtlich im J. 1741 erschienen. Der Straubesche Aufsatz, gegen den Schlegel sich freilich in so rücksichtsvoller, nur dem Angegriffenen verständlicher Weise wendet, steht im 26. Stück; das nächste bringt die Kritik des Klajschen Dramas; es fällt somit die Abfassungszeit derselben genau in die Mitte des J. 1741.

Zeitlich kommt dieser Kritik 'Demokritus, ein Todtengespräche' am nächsten zu stehen.

---

[1]) 1, 36—54; die betreffende Stelle S. 38 f. Vgl. Sauer, J. W. v. Brawe. QF. 30, 144.

Wenn auch diese Gelegenheitsschrift stilistisch und inhaltlich hinter den vorausgehenden und folgenden Aufsätzen zurückbleiben dürfte, so ist sie immerhin beachtenswert als eine Art Einleitung zu den in der 'Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs' entwickelten Ansichten über die historische Tragödie, weil Schlegel hier seine Ansichten über die Beobachtung der historischen Trachten, Sitten, Gebräuche und Einrichtungen im Drama deutlich zu erkennen gegeben hat.

Dieses Gespräch erschien 1741 im Augusthefte der Schwabeschen Belustigungen. In demselben Jahre erlebte Regnards Demokrit auf der Leipziger Bühne einige Aufführungen; so meldet das Stück der Belustigungen vom Heumonat 1741 in der 'Nachricht von denen im vorigen Monate in Leipzig aufgeführten Schauspielen': 'Den 30. Juni wiederholten sie den Democrit, eine Comödie von dem Herrn Regnard, in deutsche Verse übersetzt'[1]). Gleichzeitig mit Schlegel hatte auch Straube, ebenfalls Mitarbeiter an den Belustigungen, in der uns bereits wohlbekannten 'Anderen Vertheidigung der nicht gereimten Comödie' ein abfälliges Urteil über den Demokrit gefällt. 'Der verheyrathete Philosoph, der Edelmann auf dem Lande und der lächerliche Demokrit . . . . können ihnen die traurige Erfahrung von dem schlechten Beyfalle der gereimten Comödien bestärken. Die Noth hat diesen dreymal auf unsern Schauplatz gebracht, und bey allem, was das Stück fehlerhaftes an sich hat, ist dieses ganz unerträglich gefallen, dass Strabo die gemeinsten Scherze in Reime gezwungen, und den niedern Witz in unsern Empfindungen noch viel mehr erniedriget hat'[2]); so wusste Straube auch hier ein Wort pro domo sua zu sagen. Es schwingt auch Schlegel über das wunderliche Erzeugnis Regnards die Geissel der Satire, doch da sein Spott nicht die Form, sondern lediglich den Inhalt trifft,

[1]) S. 96. Der Demokrit wurde dann 1741 nur noch einmal, am 4. Okt. gespielt (Belustigungen 1, 478).
[2]) CB. 7, 295.

so kann man diese Ausführungen ebenfalls als eine stille Einsprache gegen die Straubeschen Ansichten betrachten. Die Idee, diese Kritik in die Form eines Totengesprächs zu kleiden, scheint er weniger David Fassmanns weitverbreiteten, vielfach nachgeahmten und schliesslich verspotteten[1]) 'Entrevuen im Reiche der Todten', als vielmehr dem Boileau entnommen zu haben, der in dem 1664 erschienenen 'Dialogue de héros de roman' 'die Romanen, so zu seiner Zeit von Jedermann gelesen und bewundert wurden, lächerlich zu machen sucht'[2]). Solche Totengespräche haben den Vorzug, dass sie eine vielseitige Betrachtung einer Frage ermöglichen, doch wird eine Einigung der erdichteten Personen nur in den seltensten Fällen zuwege gebracht; schliesslich bekommt doch immer diejenige Recht, die als Sprachrohr für des Verfassers eigene Ansichten dient. In diesem Falle ist diese Rolle dem Aristophanes zugefallen, der mit vieler Geläufigkeit Ansichten über das historische Drama, die wir in viel entschiedenerer Fassung und bedeutenderem Zusammenhange in der 'Vergleichung' wiederfinden werden, entwickelt. Doch verdient hervorgehoben zu werden, dass Schlegel vom Dichter verlangt, er solle bei einer historischen Komödie mit derselben Treue und Genauigkeit verfahren und sich nicht mehr Freiheiten erlauben, als in einer historischen Tragödie.

Die Vorwürfe, mit denen Schlegel den Demokrit überhäuft, sind aber so ziemlich dieselben, die dieses Stück noch zu Lebzeiten des Verfassers († 1710) über sich ergehen lassen musste und auf die wir in allen Aus-

---

[1]) W. Creizenach, a. a. O. S. 10f. J. Adolf Schlegel zählte diese Totengespräche zur prosaischen Poesie. Vgl. dessen Batteux, Zweyte Auflage. S. 346.

[2]) Vgl. 'Freymüthige Nachrichten'. 3. Jahrg. 1746. S. 373 und Oeuvres de M. Boileau Despreaux. 1757. 2, 141—190. Man erinnere sich nur, wie Boileau über den verliebten Cyrus S. 156—159) und über solche Anachronismen, wie das Madrigal der Tomyris (S. 161) und die billets-doux der Clelie (S. 165) [illegible]et

gaben und einschlägigen Werken hingewiesen werden[1]). Es scheint beinahe, als habe sich Schlegel, der ja für die Harlekinaden Le Noble's nur Worte des Lobes hatte (213,35), durch die frühere in dem Verse (Épitre X. 1695):

A Sanleque, à Regnard, à Bellocqu comparé

sich boshaft äussernde Abneigung Boileaus gegen Regnard zu dieser einseitigen Auffassung verleiten lassen[2]). In Hinsicht auf die Beobachtung der historischen Treue stellt Schlegel-Aristophanes den französischen Dichter mit scharfen Worten zur Rede (62,17—63,6). Wozu muss sich hier Aristophanes hergeben, auf dessen 'Sokrates' Regnard als auf die einzige ästhetische Rechtfertigung seines Demokrit hätte hinweisen können und der, wie Lessing so scharfsinnig bemerkt[3]), 'nicht den einzelnen Sokrates, sondern alle Sophisten, die sich mit Erziehung junger Leute bemengten, lächerlich und verdächtig machen wollte'. Und er fügt hinzu: 'Der gefährliche Sophist überhaupt war sein Gegenstand, und er nannte diesen nur Sokrates, weil Sokrates als ein solcher verschrieen war.' Letztere Worte passen so vollkommen auf den Demokrit,

[1]) Vgl. Histoire du théatre françois. Paris 1748. 14, 164 ff. Dictionnaire portatif des théatres. Paris 1754. S. 104. La Harpe Lycée. Paris An VII. 6, 35 f. Oeuvres complètes par M. A. Michiels. Paris 1854. 1, 516. M. H. Lucas Histoire philosophique et littéraire du théatre fr. Paris 1862. 1, 289. A. Du Casse Histoire anecdotique de l'ancien théatre en France. Paris 1864. 2, 168 und die Vorreden vor den zahlreichen Ausgaben bis 1789. In diesem Jahre erschien die später häufig wieder aufgelegte Ausgabe Garniers, in der Regnard gegen die Vorwürfe, auch gegen den, als habe er im Demokrit die Einheit des Ortes verletzt, verteidigt wird.

[2]) Voltaires lobende Äusserungen über Regnard wären für Schlegel gewiss zur Grundlage einer richtigeren Anschauung geworden; aber sie erschienen, abgesehen von der flüchtigen Bemerkung vor dem 'Enfant prodigue', nach 1741; so z. B. die (1737 datierten) 'Conseils à un journaliste' mit dem bekannten Satze 'qui ne se plaît pas à Regnard, n'est pas digne d'admirer Molière' erst im Mercure 1744. Vgl. Beuchots Ausgabe 37, 367.

[3]) Hamb. Dram. 91. Stück vom 15. März 1768.

dass man versucht wäre zu glauben, Regnard habe bei Abfassung desselben den Sokrates des Aristophanes vor Augen gehabt. Gar ergötzlich ist es zu sehen, wie der attische Komödienschreiber den bedrängten Kollegen wegen der Ausserachtlassung der Einheit des Ortes herunterkanzelt (65, 32 ff.). Doch urteilte Schlegel wieder nicht ganz einseitig; so gesteht Aristophanes (57, 34), dass ihm Molière den 'Spieler' und den 'Träumer'[1]) gelobt habe, und bedauert am Schlusse des ganzen Totengesprächs (70, 8–12), dass Regnard so viele gute und lebhafte Einfälle an ein so fehlerhaftes Stück verschwendet habe.

Aus demselben Jahre 1741 besitzen wir von Gottsched ein Urteil über dieses Lustspiel, das mit dem Schlegelschen ziemlich übereinstimmt. In der Vorrede zum dritten Teile der Deutschen Schaubühne (S. XI), wo er Holbergs 'Bramarbas' und 'deutschen Franzosen' gegen den Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit verteidigt, bemerkt er: 'Diejenigen haben am wenigsten Ursache gehabt, die Wahrscheinlichkeit dieser Vorstellung zu tadeln, die den Demokrit Regnards ohne Aergerniss haben ansehen und aufführen können. Denn wer in dem alten Athen zu Demokrits Zeiten Könige, Hofleute, Glockenthürme, Fischbeinröcke und andre solche vortreffliche Dinge verdauen kann, der muss ja von der Wahrscheinlichkeit kein Wort sagen.'

Wir können uns des Eindruckes nicht erwehren, dass Schlegel in diesem Aufsatze sich nicht 'auf der Höhe der Situation' erhalten hat; er kannte die Forderungen eines 'gleichmässigen', wir möchten beinahe im Gegensatze zur Harlekinsposse sagen, eines ernsten Lustspiels

[1]) Vgl. über das Wort 'Träumer' Lessings Hamb. Dram. 28. Stück vom 4. Aug. 1767: 'Ich glaube schwerlich, dass unsere Grossväter den deutschen Titel (der Zerstreute) verstanden hätten. Noch Schlegel übersetzte Distrait durch Träumer. Zerstreut seyn, ein Zerstreuter, ist lediglich nach der Analogie des Französischen gemacht.' S. auch W. Creizenach a. a. O. S. 37 u. Anm. 90.

recht wohl, allein er fehlte eben darin, dass er diesen Standpunkt bei der Beurteilung des Demokrit einnahm. Noch ein Schüler Gottscheds, diesmal ein echterer und treuerer denn Schlegel, hat seiner souveränen Verachtung Regnards Ausdruck gegeben; Christlob Mylius kam in einem echt Gottschedianischen Aufsatze 'Von der nöthigen Wahrscheinlichkeit bey Vorstellung der Schauspiele'[1]), bei Erwähnung dieses Lustspiels zu der Überzeugung, 'dass er sich bei Vorstellung desselben leicht des Lachens enthalten könnte, wenn ihm die Personen in ihren neumodischen Kleidern und ihren mehr als französisch galanten Complimenten nicht so viel auslachenswürdiges zeigten'[2]). Da urteilt doch Lessing vierundzwanzig Jahre später ganz anders[3]): 'Der Kenner lacht dabei so herzlich, als der Unwissendste aus dem Pöbel. Was folgt hieraus? Dass die Schönheiten, die es hat, wahre allgemeine Schönheiten seyn müssen, und die Fehler vielleicht nur willkürliche Regeln betreffen, über die man sich leichter hinaussetzen kann, als es die Kunstrichter Wort haben wollen. Er hat keine Einheit des Orts beobachtet: mag er doch. Er hat alles Übliche aus den Augen gesetzt: immerhin. Sein Demokrit sieht dem wahren Demokrit in keinem Stücke ähnlich; sein Athen ist ein ganz anderes Athen, als wir kennen: nun wohl, so streiche man Demokrit und Athen aus, und setze bloss erdichtete Namen dafür.'

Vielleicht urteilen auch wir viel zu streng über Schlegel. Wer weiss, was ihn gehindert haben mag, sich ganz auszusprechen? Hat man nicht das Gefühl, als ob er vielleicht, unter anderen Umständen und an einem anderen Orte auch Shakespeare gegenüber etwas mehr, als nur ein halblatenter Bewunderer geworden wäre?

---

[1]) CB. 8, 297—322. 30. Stück v. J. 1743. Der vollständige Titel lautet: 'Eine Abhandlung, worinnen erwiesen wird: Dass die Wahrscheinlichkeit der Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben.'

[2]) a. a. O. S. 312.

[3]) Hamb. Dram. 17. St. vom 26. Juni 1767.

Aus seinen späteren Jahren besitzen wir eine Äusserung, aus der wir ersehen, dass es ihm im Grunde genommen weder an Verständnis noch an Empfänglichkeit für das satirische und burleske Element dieses Stückes gefehlt hat. In dem sehr ausführlichen Schreiben an Bodmer vom 18. September 1747, worin er ihm den äusserst geistreich angelegten Plan zum 'Gärtnerkönig' mitteilt, sagt er: 'Es kann nach meinen Gedanken doch eine ganz gute Materie zu einer Comödie von der Art seyn, wie der Amphitruo ist, oder wie der Democritus des Regnard seyn sollte'[1]).

Hier finden wir auch die ersten, noch sehr bescheidenen praktischen Belege für die so eifrig verteidigte gereimte Komödie. Die Stellen (52,7. 66,5.26 und 67,4) nämlich, die unser Schlegel den Regnard aus seiner Komödie anführen lässt, sind, so weit wir ermitteln konnten, von ihm selbst übertragen, während die von Straube getadelte Übersetzung wahrscheinlich mit der H. G. Kochs später in Wien im Druck erschienenen identisch ist[2]). Gegen diese sticht die Schlegelsche unendlich vorteilhaft ab. Man vergleiche nur die ersten zwölf Verse dieses Lustspiels, wie sie Schlegel wiedergiebt (66,5 ff.), mit den folgenden, der Kochschen Übersetzung entnommenen:

'Verwünscht sei doch der Tag, da ich die Grille fing
Und zur Philosophie als Jung in Dienste ging!
Ich habe die zwey Jahr, da ich allhier gesessen,
Ein schlechtes Kleid, schlecht Bett, warm Trinken, kaltes Essen.
Ich bin beym Demokrit in dieser Wüsteney,
Da steht der Umgang mir mit allen Bären frey.
Mit einem klugen Geist, als ich, kömmt diess Geschlechte,
Diess ungezogne Volk im Umgang nicht zurechte.
Zumal wenn ich gedenk an dieses Rabenvieh,
Das ich zur Frau gehabt, der Himmel tröste sie!
Ich halte sie für todt, das muss seyn, wie man spüret;
Der Teufel hätte sie sonst längstens hergeführet.'

[1]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 52.

[2]) Democrit Ein Lustspiel Aus dem französischen des Herrn Regnard übersetzt von H. G. Koch. Auf der kaiserl. königl. privilegierten Schaubühne zu Wien aufgeführet 1763. Wien, zu finden bey Paul Krauss, nächst der kaiserl. königl. Burg.

Eine andere kleine Übersetzungsprobe einiger Verse aus dem damals häufig aufgeführten 'verheuratheten Philosophen' des Destouches, die Schlegel in 'den jungen Herrn' aufnahm, gehört ebenfalls dem J. 1741 an[1]).

Gleichzeitig erweiterte sich auch sein litterarischer Gesichtskreis. Nachdem er in den ersten zwei Jahren seiner schriftstellerischen Thätigkeit sich eingehend mit dem antiken Drama bekannt gemacht und zugleich eine ungeheuere Stoffmasse aus der poetischen und theoretischen Litteratur der französischen Spätrenaissance geistig verarbeitet hatte, zieht er nun auch die englische Litteratur in den Kreis seiner Betrachtungen.

In Schlegels 'Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs' fällt Deutschland das erste bedeutende Urteil über den grossen Tragiker, dessen Einfluss auf seine Litteratur ein so unermesslicher werden sollte.

Es ist nicht unmöglich, dass der junge Schriftsteller, angeregt von Gottscheds schon damals eifrig betriebenen Untersuchungen über das ältere deutsche Drama und vielleicht sogar von letzterem dazu aufgefordert, die wichtigeren dramatischen Erzeugnisse Deutschlands zu besprechen beabsichtigte und auf die Kritik von Klajs Herodes einen Aufsatz über Gryphius folgen lassen wollte, zumal dieser Dichter neben Opitz unter allen älteren deutschen Dichtern zu den in Gottscheds Lehrbüchern und Zeitschriften am häufigsten genannten gehört[2]). Zur selben Zeit erschien die erste Verdeutschung eines Shakespeareschen Stückes als 'Versuch einer ge-

[1]) Werke 3, 393f.

[2]) So berichtet Gottsched in der Vorrede zu seinem Cato (Joh. Crüger, Gottsched und die Schweizer 43,29 ff.), er habe den Prinzipal 'der privilegirten dressdenischen Hofcomödianten' befragt, 'warum man Andr. Gryphii Trauerspiele, ingleichen seinen Horribilicribrifax nicht aufführete.' Noch im J. 1723 wurde die Geschichte Leonis Arminii, wahrscheinlich eine Überarbeitung des Gryphschen Dramas, auf dem Gymnasium zu Rudolstadt aufgeführt. Vgl. Anemüller, 'Dramatische Aufführungen in Schwarzburg-Rudolstädtischen Schulen.' 1882. S. 37.

bundenen Uebersetzung des Trauer-Spiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Wercke des Shakespear. Berlin, bey Ambrosius Haude. 1741.' Übersetzer war der spätere preussische Staatsminister Kaspar Wilhelm von Borck (1704—1747), und während er in London den Gesandtschaftsposten bekleidete, ist diese verdienstliche Arbeit 'aus seiner müssigen Feder geflossen'[1]). Wenn wir davon absehen wollen, dass sie in Alexandrinern ausgeführt ist und somit als eine wortgetreue Wiedergabe des Originals nicht angesehen werden kann, so können wir dem Verfasser für das Geschick, mit dem er die überaus schwere Urschrift in eine widerstrebende Form und eine unfertige Sprache zu bringen verstanden, unsere Anerkennung nicht versagen[2]).

In dem auf diese Weise ihm nahe gebrachten Shakespeareschen Drama fand Schlegel grösstenteils dasjenige verwirklicht, was er gelegentlich seiner Erörterungen über das antike Drama als den grössten Vorzug des Trauer-

[1]) Vgl. Koberstein a. a. O. 3^5, 419, wo auch die Litteratur über Shakespeares allmähliches Bekanntwerden in Deutschland angegeben ist. In der geistvollen satyrisch geschriebenen Vorrede heisst es weiter: Die Uebersetzung 'erscheinet nun nacket und bloss, ohne Beschirmung und ohne Vertheydigung. Ein jeder mag davon urtheilen, was ihm beliebt. . . . . Er (der Verfasser) verstehet nicht die Gesetze der Schau-Bühne, und will deshalb zur Entschuldigung dieses Trauer-Spiels bey keinem Menschen nur ein eintziges gutes Wort verlieren usw. Cölln, 30. Mai 1741.' Herausgeber dieser Übersetzung war nach Waniek (Pyra S. 100) der bekannte Moralist J. F. Lamprecht (vgl. Allg. D. Biogr. 17, 582f.), mit dem Schlegel auf der Reise nach Kopenhagen zu Beginn des J. 1743 in Berlin Bekanntschaft machte (Werke 5, XXX).

[2]) Vgl. das gerechte Urteil M. Kochs in seiner Einleitung zu Shakespeares Caesar in Cottas Weltbibliothek 9, 147, und Joh. Crüger a. a. O. S. LXXX. Siehe auch Hagedorns Brief an Bodmer v. 18. April 1748 (Briefe an Bodmer S. 70). Der von Schlegel (72,18) gerügte Ausdruck Bärnheuter steht dort S. 47. 'Das thun die Götter nur Bernhäuter zu beschämen', für (2, 2, 41) The gods do this in shame of cowardice'.

spiels bezeichnet hatte — grossartig angelegte und ausgeführte Charaktere.

So will es uns scheinen, als ob diese 'Vergleichung Shakespears und Gryphs' aus zwei selbständigen Plänen entstanden sei. Gleichwie Gryphius und der grosse Brite zwei nicht mit demselben Masse messbare Grössen sind, so glauben wir auch diese Abhandlung aus zwei ungleichartigen Elementen zusammengesetzt: aus einem historisch-kritischen, der Beurteilung des Gryphschen Leo Armenius und einem dramaturgisch-ästhetischen, dem Eindringen in die Vorzüge des Julius Caesar. Was ihn aber auch immer bewogen haben mochte, das deutsche Drama zum Vergleiche heranzuziehen, so können wir darauf kein besonderes Gewicht legen. Jedenfalls war dies der beste Weg, dem gebildeten Leserkreise der 'Beyträge zur critischen Historie' das fremdartige englische Werk durch den Vergleich mit dem deutschen Trauerspiele näher zu bringen und wir müssen zugeben, dass er sich kein entsprechenderes aussuchen konnte. Wir wollen nun zuerst seine Ansichten über Shakespeare in Zusammenhang mit den bis jetzt entwickelten Ideen zu bringen suchen.

Schlegel, der schon vor Erscheinen der Borckschen Übersetzung eine genauere Kenntnis des älteren englischen Dramas (78, 19 f.) besass, brauchte sich in seinem Urteile durchaus nicht bloss nach den Worten des Spectators oder etwa nach Voltaires in Vorreden (19, 33) und Discours verstreuten Anmerkungen zu richten. Die Gottschedsche Schule dagegen kannte und anerkannte es nur insoweit es unmittelbar unter dem Einflusse des klassischen Dramas Frankreichs entstanden war; daher stammt auch die wesentlich verschiedene Aufnahme, die Gottsched und Schlegel der Borckschen Übersetzung zuteil werden liessen.

'Die elendeste Haupt- und Staatsaction unsrer gemeinen Comödianten', urteilt Gottsched[1]), 'ist kaum so voll Schnitzer und Fehler wider die Regeln der Schau-

[1]) CB. 7, 516. 27. Stück v. J. 1741.

bühne und gesunden Vernunft, als dieses Stück Schakespears ist. Der Herr Uebersetzer also, wenn er, wie er drohet, noch mehr übersetzen will, beliebe sich unmassgeblich, bessere Urschriften zu wählen, womit er unsre Schaubühne bereichern will, ehe er sich diese Mühe giebt: sonst wird ihm Deutschland keinen grössern Dank dafür wissen, als unsern Comödianten, die uns auch eine Menge Stücke aufführen, die sie aus allen kleinen Geistern der Franzosen übersetzet, die von ihren eigenen Landsleuten ausgezischet und verworfen worden.' Aus dem rücksichtslosen und groben Tone dieser Recension spricht, glauben wir, nicht allein die Befürchtung, das deutsche Drama würde durch die Nachahmung solcher Erzeugnisse der alten Verwilderung, aus der es Gottsched thatsächlich herausgerissen hatte, wieder anheimfallen; seitdem Milton in seinem Leben eine so verhängnisvolle Rolle gespielt hatte, mussten ihn von vornherein alle unbekannte Grössen Englands unheimlich berühren und das im vorhergehenden Jahre von Bodmer dem Dichter 'Saspar' wenn auch in so bescheidenem Masse zuerkannte Lob konnte er sich in keinem Sinne als gutes Omen deuten.

Letzterer hatte nämlich in der Vorrede zu der Schrift 'von dem Wunderbaren in der Poesie' die Gründe angegeben, warum Miltons Schönheiten so wenig noch unter den Deutschen geschätzt würden und sagte: 'Sie [die Deutschen] sind noch in dem Zustand, in welchem die Engelländer viele Jahre gestanden, eh ihnen geschickte Kunstrichter die Schönheiten in Miltons Gedichte nach und nach wahrzunehmen gegeben und sie damit bekannt gemacht hatten, ungeachtet diese Nation an ihrem Saspar[1]) und andern den Geschmack zu diesem höhern

[1]) Koberstein hatte aus der Schreibung des Namens den Schluss ziehen zu können geglaubt (Vermischte Aufsätze S. 173, und Shakespeare-Jahrbuch 1, 3), dass Bodmer von dem grossen Tragiker so gut wie gar nichts wusste. Wie richtig Karl Elze (Shakespeare-Jahrbuch 1, 340) geurteilt hat, dass 'Saspar' nur eine damals beliebte Germanisierung des Namens sei und

und feinern Ergetzen zu schärfen eine Gelegenheit gehabt hatte, der unsere Nation beinahe beraubet ist.'

Die Annahme, dass sich Schlegel schon vor Erscheinen der Borckschen Übersetzung mit Shakespeare beschäftigt hatte, wird desto wahrscheinlicher, wenn wir bedenken, dass Schlegel seinen Aufsatz ebenfalls schon im J. 1741 und zwar im 28., gleich auf die Gottschedsche Anzeige folgenden Stücke der 'Beyträge' erscheinen liess. Es ist wohl schwer anzunehmen, dass er in so kurzer Zeit mit dem Urteile über einen ihm ganz fremden Dichter fertig geworden wäre. In demselben Jahre war auch die deutsche Übersetzung des Spectators von der Hand der geschickten Freundin bis zum sechsten Teile gediehen. Auch hatte Riccoboni in seinen 1738 erschienenen 'Réflexions historiques et critiques sur les differents théâtres de l'Europe' (S. 156—178) ausführlichere Inhaltsangaben der bedeutendsten Shakespeareschen Dramen gebracht. Ausserdem konnte sich Schlegel aus den ersten drei Akten des im J. 1736 erschienenen Voltaireschen Dramas 'La mort de César' immerhin einen Begriff von dem englischen Originale machen. Für die Hochachtung, die Schlegel den litterarischen Urteilen der bedeutendsten aller englischen Wochenschriften entgegenbrachte, sprechen seine eigenen Worte (77,35 ff.). Folgende Stellen scheinen besonders auf die Entstehung seiner fortschrittlichen Ansichten über Shakespeare eingewirkt zu haben. Im 42. Stück sagt der Spectator[1]): 'Ein guter Poet wird dem Leser einen weit besseren Begriff von einer Armee oder Schlacht in einer Beschreibung geben, als wenn er sie wirklich

---

nichts gegen Bodmers Kenntnis beweise, dafür haben wir einen interessanten Beweis aus den 'Streitschriften' (Stück 3, S. 79). Der Verfasser des betreffenden Aufsatzes macht darauf aufmerksam, wie viel Milton für seinen Wortschatz aus alten Werken geschöpft habe und sagt: 'er bemächtigte sich solcher (alten Worte) in Spensers, Fletchers und Sakspers Schriften.'

[1]) Zweite verbesserte Auflage, Leipzig 1750. 1, 203.

Schwadronen- und Schaarenweise aufziehen oder bey einem Gefechte in voller Verwirrung sehen sollte. Kann auch wohl alle das Geräusch von dem Gefolge eines Königs oder eines Helden, dem Brutus nur halb soviel Pracht und Majestät zuwege bringen, als er von etlichen Zeilen im Shakespear erhält?' An einer anderen Stelle (im 141. Stück)[1]) wird er der unnachahmliche Shakespear genannt; ferner finden wir im 44. Stück[2]) eine sehr interessante und gerade für den von Schlegel gegenüber dem antiken und englischen Drama eingenommenen Standpunkt sehr bezeichnende Parallele zwischen Orestes und Hamlet. Von besonderem Einflusse war aber das 160. und 592. Stück. Im ersteren[3]) wird der Unterschied zwischen einem 'artigen und grossen Geiste' entwickelt. 'Viele von diesen natürlich grossen Geistern, die niemals durch die Zucht oder Regeln der Kunst gebrochen worden, sind unter den Alten, und sonderlich in den morgenländischen Theilen der Welt zu finden. Homer hat sich unzählige mal so hoch hinaufgeschwungen, dass ihn Virgil gar nicht hat erreichen können; und in dem alten Testamente finden wir verschiedene Stellen, die noch erhabener und prächtiger sind, als irgend eine im Homer. . . . . Unser Landsmann Shakespear war ein merkwürdiges Beyspiel dieser ersten Art grosser Geister.' Im letzteren, das Gottscheds heftigen Tadel hervorrief, wird 'der unvergleichliche Shakespear als der rechte Stein des Anstosses für solche Kunstrichter genannt, die nicht einsehen wollen, dass in den Werken eines erhabenen Geistes, dem alle Regeln der Kunst unbekannt sind, mehr Schönheit stecke, als in den Schriften eines seichten Kopfes, der sie alle weiss und beobachtet'[4]).

Aber auch im Rechte, Shakespeare zu tadeln, konnte

---

[1]) a. a. O. 2, 291.
[2]) a. a. O. 1, 213.
[3]) a. a. O. 2, 387—389.
[4]) a. a. O. 8, 159.

sich Schlegel auf den Zuschauer berufen; denn 'Shakespear', meint dieser[1]), 'sei oft darin sehr fehlerhaft, dass er richtige und erhabene Gedanken oft durch klingende Redensarten, harte Metaphorn und gezwungene Ausdrücke verdunkelt'; ja die nächst bedeutendste Wochenschrift, der 'Guardian', den Schlegel wohl auch gekannt haben wird, greift ihn in einer Besprechung des Othello bei aller Bewunderung für die Charakterzeichnung in einem noch viel wesentlicheren Punkte an, indem er sagt[2]): 'I have often considered this Play (Othello) as a noble, but irregular Production of a Genius, which had the power of animating the Theatre beyond any Writer we have ever known. The Touches of Nature in it are strong and masterly, but the Oeconomy of the Fable, and in some Particulars the Probability, are too much neglected.'

Dasselbe hat auch Schlegel am Julius Caesar auszusetzen, betrachtet aber die mangelhafte Einrichtung als einen allen englischen Dramen gemeinsamen Fehler (78,17 ff.). Als Beispiel einer musterhaften Einrichtung bezeichnet er aber nicht etwa die Dramen Addisons, noch weniger die deutsche Alexandriner-Tragödie, sondern das klassische Drama Frankreichs. Gleichsam um den Eindruck dieses Tadels zu verwischen, hebt er mit desto wärmeren Worten (80,20 ff.) die grossartige Schilderung der Charaktere hervor. Besonders eingehend untersucht er die auf den Charakter des Brutus, Caesar und Cassius Bezug habenden Stellen (80,24—82,32).

Die an diese Betrachtungen geknüpfte Bemerkung (82,32–36) führt ihn geraden Weges zur Untersuchung über das Verhältnis des Dramas zur Geschichte. Er geht hier über den Standpunkt seiner Nachahmungstheorie noch nicht weit hinaus. Wo hätte er aber auch eine lebendigere

---

[1]) 39. Stück 1, 185.

[2]) London 1714. St. 37. 1, 215. Die deutsche Übersetzung erschien erst 1745.

Anschauung, wo einen richtigeren Begriff vom historischen Drama gewinnen können? Die antike Welt bot ihm ja keinen Anhaltspunkt, und vom französischen Drama konnte er ebenfalls nicht viel lernen. Dieses hielt ja erstens nur zeitlich und örtlich weit entfernte Stoffe für zulässig, wodurch das Publikum an und für sich schon ausser Stand gesetzt wurde, über die richtige Zeichnung und die historische Treue der tragischen Charaktere sich ein Urteil zu bilden, und zweitens strebten diese Dichter weniger darnach, historische Individualitäten, als mehr allgemeine Typen, einen Tyrannen, einen Verräter, einen Helden u. s. w. unter irgend einem historischen Namen auf die Bühne zu bringen; ja man fand in Frankreich so wenig Geschmack an Stücken, deren Stoff der neueren Geschichte entnommen war, dass nach dem Zeugnisse Du Bos'[1]), mit Ausnahme des 'Bajazet' und des 'Comte d'Essex', alle Dramen, die in den verflossenen zwei Jahrhunderten spielten, durchfielen.

So blieb denn Schlegel nichts anderes übrig, als auf die Nachahmungstheorie zurückzugreifen, die sich ihm schon oft, zwar nicht als kühn unternehmende, aber als desto verlässlichere Führerin erwiesen hatte. Indem er stillschweigend annimmt, dass der Leser mit seiner Theorie von der Entstehung des Vergnügens aus der Wahrnehmung der Ähnlichkeit bekannt und einverstanden ist, wendet er dieselbe auf die Darstellung historischer Ereignisse und Personen im Drama an (83,14–25). Bis hieher betrachtet, unterscheiden sich anscheinend die Schlegelschen Ansichten nicht viel von demjenigen, was Gottsched in Hinsicht auf die Darstellung historischer Charaktere im Epos sowohl[2]), als im Drama[3]) sagt; letztere Stelle ist besonders bemerkenswert: 'Ein Poet muss die Personen, die aus der Historie schon bekannt sind, genau bey dem

[1]) a. a. O. 1, 153.
[2]) CD.[3]. Des II. Theils IX. Cap. § 36. 37. S. 698.
[3]) CD.[3]. Des II. Theils X. Cap. § 20. 21. S. 718.

Charaktere lassen, den man von ihnen längst gewohnt ist'; beinahe scheint es, als ob beide die Horazische Mahnung

Sit Medea ferox invictaque, flebilis Ino,
Perfidus Ixion, Jo vaga, tristis Orestes.

auch für das historische Drama als Grundlage angenommen hätten. In einem anderen Ausspruch über das Verhältnis der Poesie zur Geschichte zeigt sich Gottsched wieder ganz in den Banden seiner Zuträglichkeitstheorie. In den Anmerkungen zu 'Des berühmten Johann le Clerk Gedanken über die Poeten und Poesie an sich selbst'[1]) — denn Gottsched müssen wir wohl nach den so frühzeitigen Ausfällen gegen die Schweizer[2]) für den Verfasser dieser Anmerkungen[3]) halten — heisst es: 'Der Zweck der Poesie ist nicht eine Historie zu erzählen, wie sie vorgefallen ist. Das mögen die Geschichtschreiber thun; ein Poet aber hat nicht die historische, sondern die moralische Wahrheit zum Zwecke. Homer erzählt freylich vom trojanischen Kriege ein vieles ganz anders, als es vorgegangen ist: Allein was ist daran gelegen? da er uns auch durch seine Erdichtungen die Wahrheit lehrt: dass die Uneinigkeit der Häupter eines Volkes sehr verderblich sey. Diese Wahrheit aber hat er nicht verderbet, sondern durch seine Fabeln in das schönste Licht gesetzt. Die Tragödienschreiber machen es eben so.' Diese Gleichstellung des Epos und des Dramas gegenüber der Geschichte ist um so auffallender, als gerade auf diesem Punkte Abbé d'Aubignac zwischen beiden Dichtungs-

[1]) CB. 6, 531—588. Stück 24 v. J. 1740.

[2]) So z. B. S. 591: 'Manche Critici haben sich in den Homer verliebt: nun ist alles wunderschön, was er macht, und sie werden böse, wenn man ihm den geringsten Fehler vorrückt. . . . . Eben so eine sehr abgöttische Hochachtung gegen den Milton fangen itzt einige Engländer an zu zeigen; ja man will uns gar in Deutschland dazu bereden.'

[3]) CB. 6, 588—600. Die betreffende Stelle S. 588.

arten eine strenge Grenze gezogen sehen will[1]): 'L'Épopée accroît tous les évenemens par de grandes fictions, où la verité est comme abîmée; et le Théatre doit tout restituer en état de vraisemblance et d'agrément.' Erst wenn wir die zwei bedeutenden Urteile Schlegels 'über die selbst gemachten Helden' zum Vergleiche heranziehen (83,32—84,6 u. 87,39—88,11), werden wir den grossen Unterschied zwischen seinen Ansichten und denen Gottscheds gewahr. Nachdem letzterer nämlich in der oben angezogenen Stelle die Beobachtung der historischen Treue so angelegentlich empfohlen hatte, sagt er[2]): 'Ein anders ist es, wenn man ganz neue Personen dichtet. Diese kann man zwar machen, wie man selber will, und wie die Fabel es erfordert.' Da aber nach Gottsched die Fabel und die ganze Handlung nur zur Einkleidung irgend eines moralischen Satzes[3]) dienen sollen und er ausdrücklich im folgenden Paragraphe sagt, dass nur die Hauptpersonen Charaktere haben müssen, so können wir uns vorstellen, wie enggezogen er sich den Kreis dieser 'ganz neuen Personen' dachte. — Bei der Prüfung der

---

[1]) a. a. O. S. 59.

[2]) CD.[3] Des II. Theils X. Cap. § 21. S. 718.

[3]) So fragt er (CD.[3] S. 160 ff. Cap. IV, § 20): 'Wie greift man indessen die Sache an, wenn man gesonnen ist, als ein Poet ein Gedichte oder eine Fabel zu machen?' In § 21 erfolgt die Antwort: 'Zu allererst wähle man sich einen lehrreichen moralischen Satz, der in dem ganzen Gedichte zum Grunde liegen soll, nach Beschaffenheit der Absichten, die man sich zu erlangen, vorgenommen. Hierzu ersinne man sich eine ganz allgemeine Begebenheit, worinn eine Handlung vorkömmt, daran dieser erwählte Lehrsatz sehr augenscheinlich in die Sinne fällt . . . Dieses ist der erste Entwurf einer poetisch-moralischen Fabel. Die Handlung, die darin steckt, hat die folgenden vier Eigenschaften. 1) Ist sie allgemein, 2) nachgeahmt, 3) erdichtet, 4) allegorisch, weil eine moralische Wahrheit darinn verborgen liegt. Und so muss eben der Grund aller guten Fabeln [also auch der dramatischen, wie es aus §§ 23—25 hervorgeht] beschaffen seyn, sie mögen Namen haben, wie sie wollen.'

verschiedenen Wege, auf denen man einen historischen Helden in Hinsicht auf die Wahrscheinlichkeit einführen könne, kommt Schlegel zu der Überzeugung, dass derjenige Dichter, der die historischen Charaktere auf eigene Art entwirft, der 'seine Menschen selbst macht', leicht unwahrscheinlich werde, der andere, der die historischen Helden mit der schon bestehenden Tradition ganz unähnlich schafft, es schon sei; wer aber den dritten Weg wähle (d. h. wer treu nach dem Original kopiere), sei sicher, es nicht leicht zu werden (84,12 ff.).

Für das warme Interesse, das Schlegel den Werken des englischen Dramatikers entgegenbrachte, spricht auch die Thatsache, dass Johann Heinrich, unter seinen Papieren Übersetzungen einzelner Scenen 'aus dem Shakespear, Maffei und Metastasio' vorfand, 'welchen aber', seiner Meinung nach, 'ob sie gleich an sich für gute Übersetzungen gelten können, kein Platz in dieser Sammlung zu gehören schien'[1]). Dieses harte Urteil bedauern wir lebhaft und hoffen, dass der glückliche Zufall sie noch wird zum Vorschein kommen lassen. Sollten sie derselben Zeit wie diese Abhandlung angehören, so erlaubt uns die Übersetzung der Rede des Antonius, die Schlegel (76,25) 'teils etwas genauer, teils etwas deutscher' wiederzugeben sich bestrebte, auch auf jene Versuche einen Schluss zu ziehen. Genauer ist sie, denn sie stimmt in der Verszahl mit dem Original überein, auch versteht es Schlegel noch besser als v. Borck, Shakespeares markige Worte in die widerstrebende Form des Alexandriners hineinzuzwängen[2]). Hätte er sich aber schon hier zur Wahl eines reimlosen Metrums entschlossen, so wäre diese Probe noch um vieles 'deutscher' geworden. Dabei lässt sich die Absicht, die ihm etwa anstössig oder schwülstig erscheinenden Ausdrücke

[1]) Werke 4, 274; vgl. auch Kobersteins 'Vermischte Aufsätze' S. 180, Anm.

[2]) Die Gottschedin hat im 'Zuschauer' einige Verse Shakespeares nicht gerade übel in Alexandrinern wiedergegeben.

und Wendungen zu mildern, nicht verkennen. So giebt er z. B. das 'quarter'd with the hands of war' (3, 1, 268) nicht wie v. Borck mit 'Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden', sondern sagt: 'Wenn ihr (der Mutter) des Krieges Arm den letzten Sohn erstickt'; und anstatt (3, 1, 273) 'let slip the dogs of war' wörtlich zu übersetzen, sagt er: 'Und Krieg und Furien heisst er entfesselt wüten', was v. Borck richtiger mit: 'Er hetzt die Kriegeshund auf unsre Grenzen an', wiedergiebt; besonders fällt dies auf in der Übersetzung der Schlussverse:

That this foul deed shall smell above the earth
With carrion men, groaning for burial (3, 1, 274f.).

v. Borck: Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet
Mit stinkend Menschenaas, was nach Begräbniss brüllet.

J. E. Schlegel: Bis dieser freche Mord, so weit die Erde geht
In Menschenaase stinkt, das um Begräbniss fleht.

Sonst finden wir nur einmal noch den Namen Shakespeares in den Schlegelschen Werken und da nur beiläufig erwähnt. Im 35. Stück des 'Fremden' vom 7. Dezember 1745, wo er dem Saxo Grammaticus folgend, berühmte Beispiele von Redlichkeit und Verschlagenheit aus der Sagengeschichte Dänemarks erzählt, erwähnt er auch Hamlets, 'des Ulysses im Norden', und bemerkt dazu in der Fussnote: 'Man sehe von Hamleth oder Amleth, dessen List und Tapferkeit durch den Shakespear noch bekannter geworden, den Saxo im 3. und 4. Bande.' [1])

Es erübrigt noch ein Wort von dem Urteile Schlegels über das Gryphsche Drama zu sagen [2]). Er hatte auf

[1]) Was Hettner (a. a. O. S. 394) zur Behauptung berechtigte, dass 'mit zunehmender Reife in Schlegel die Erkenntniss und Werthschätzung Shakespeares immer bewusster und klarer' wurde, ist uns nicht ersichtlich.

[2]) Mit Recht hat Werner Söderhjelm (Om J. E. Schlegel, särskildt som lustspeldiktare. Helsingfors 1884. S. 121. Anm. 20) Petersens scharfes Urteil: (heller ikke vidnede det for hans gode smag, at han kunde falde paa att sammenstille S. med [illegible] zurückgewiesen.

viele Mängel hingewiesen, die 'Leo Armenius' mit 'Julius Caesar' gemein hätte; so wusste er Beispiele von schwülstiger Ausdrucksweise, allzu gehäuften und hochgetriebenen Gleichnissen, niedrigen Worten, gekünstelten Affekten und 'weitgesuchten Gedanken' anzuführen (91,27 ff., 93,15—95,8)[1]). Doch näherte er sich in seiner Ansicht über dies deutsche Drama mehr dem wohlwollenden Urteile Gottscheds, als dem abfälligen Breitingers, welcher meinte[2]), dass die Personen der Gryphschen Dramen nur soviel von denen der Lohensteinschen voraus hätten, dass sie in einer menschlicheren Sprache reden; 'und damit ich die Erfindung und Einrichtung der Tragödien dieses Poëten mit Stillschweigen übergehe, will ich nur sagen, dass er die Gemüthes-Bewegungen, die Sprache, den Gang und Lauf derselben, ihr wahres Mass eben so wenig gekannt habe, als Lohenstein, und eben so frostig behandle. Beyde bewegen uns zwar zum Mitleiden, . . . es ist [aber] ein eckelhaftes und kein angenehmes Mitleiden. . . . Ob wir bey ihnen irgend ein bequemes Gleichniss, das am rechten Orte stehet, anträfen, so müssen wirs mehr dem blinden Glücks-Fall als der Wahl des Verfassers zuschreiben.' Besonders mit Rücksicht auf den 'Leo Armenius', dessen Gleichnisse er nur mit grosser Zurückhaltung billigt, kommt er zur Ansicht[3]), dass in Gryphs dramatischen Charakteren ebensowenig Leidenschaft als Wahrscheinlichkeit wahrzunehmen sei. 'Wir mercken bald, dass man uns nicht auf den Schau-Platz, sondern in die Schule eines Sophisten und Declamators geführt hat.'

---

[1]) Schlegel citiert nach der dritten Ausgabe: 'Freuden und Trauerspiele auch Oden und Sonette. Breslau. 1633.' oder vielleicht auch nach der vierten mit der dritten übereinstimmenden von Christian Gryphius besorgten Ausgabe vom J. 1698. Vgl. die Ausgabe H. Palms S. 9. (162. Band der Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart.)

[2]) Von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse. Zürich, Orell et Comp. 1740. S. 222 f.

[3]) a. a. O. S. 232 f.

Ein sehr gerechtes Urteil fällte über Schlegels Ansichten der Recensent des 3. Bandes seiner Werke[1]: 'Der Herr Verfasser thut unserm alten A. Gryph die Ehre an, eine Vergleichung zwischen ihm und Shakspear anzustellen. Der Vortheil ist unstreitig auf des letztern Seite, und niemand wird itzt leicht dem Verfasser widersprechen, wenn er sagt 'dass bey dem Shakspear überall eine tiefere Erkenntniss des Menschen, als bey Gryph hervor zu leuchten scheine.' Inzwischen verdient der letztere immer unter unsern alten Tragödienschreibern eine der ersten Stellen, und wir würden vielleicht weiter seyn, wenn unsre witzigen Vorfahren den Spuren dieses braven Mannes nachgegangen wären'.

Die grosse Bedeutung dieser 'Vergleichung' beruht demnach auf folgenden Ergebnissen. Erstens findet er in der Shakespeareschen Tragödie denselben grossen Vorzug einer kühnen, grossartigen Charakterzeichnung verwirklicht, den er zwei Jahre früher beim antiken Drama mit so beredten Worten hervorgehoben hatte; sein Verdienst ist es somit, wenn auch stillschweigend, doch als erster auf den inneren Zusammenhang dieser sonst so verschiedenen Dramengattungen hingewiesen zu haben. Dies ist von einer um so grösseren Tragweite, als ja gerade aus diesen beiden Quellen heraus das deutsche Drama sich gestaltete. Zweitens enthält dieser Aufsatz die erste hervorragendere Auseinandersetzung des Verhältnisses der Geschichte zum Drama. Zwar wagt es Schlegel noch nicht, dem schöpferischen Geiste ein allzugrosses Feld einzuräumen, ja, es ist seiner Meinung nach keine grosse Kunst, 'der Phantasie die Zügel schiessen zu lassen', aber er anerkennt die ästhetische Berechtigung einer grösseren Freiheit in der Verarbeitung der Geschichte zu dichterischen Zwecken, besonders da, wo es sich um die künstlerische Gestaltung eines Charakters handelt. Dadurch entfernt er sich unendlich von den Ansichten Gottscheds, bleibt aber noch

[1]) Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften 1, 41; vgl. LXVI.

ebenso weit hinter Aristoteles zurück; ein Verständnis für die grossen Worte des Stagyriten, dass die Dichtkunst philosophischer sei als die Geschichte, dürfen wir bei ihm weder suchen, noch von ihm verlangen.

Als das beachtenswerteste, was über diese Frage seit dem Erscheinen dieses Aufsatzes bis auf Lessing, durch den wir erst die Worte des Aristoteles zu deuten gelernt haben, geschrieben worden, erachten wir die Ausführungen Johann Adolph Schlegels, die sich seiner Übersetzung von Batteux's 'Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz' anschliessen. Besonders möchten wir folgende Anmerkung hervorheben[1]): 'Man denke sich die historische Begebenheit den theatralischen Regeln so vollkommen angemessen, als sie vergeblich gesucht werden wird! Sie scheine sich für die Schaubühne sozusagen zugetragen zu haben. Allezeit wird dem Dichter genug übrig gelassen sein, dass er, ein Nachahmer zu werden, nicht entübrigt seyn kann.'

Auf Gottsched konnte dieser Aufsatz keinen Einfluss ausüben, doch gelangte auf diesem Wege der Name Shakespeares in die dritte Auflage der Critischen Dichtkunst. Nachdem der Verfasser in einer Note zur 'Ars poetica' bemerkt hatte[2]), dass von einem Helden viele Tragödien gemacht werden können: 'so ist z. E. Julius Caesar vom Schackespear, von der Jungfer Barbier und von Voltaire, Cato von Addison, des Champs und von mir beschrieben worden', stellt er den Julius Caesar und jenes elende von Kästner recensierte Machwerk 'Die Begebenheiten Telemachs auf der Insul Calypso' auf eine Stufe[3]), indem er beide als Werke kennzeichnet, 'die in allem andern Zubehör des Trauerspiels, in den Characteren, in dem Ausdrucke, in den Affecten etc. glücklich gewesen: aber in der Fabel sehr wenig gelungen seien.' An einer anderen Stelle verlacht er diejenigen Dramen,

[1]) Zweyte Auflage. Leipzig 1759. S. 209.
[2]) CD.[3] S. 25. Anm. 52.
[3]) CD.[3] S. 712.

die mit der Geburt des Helden anfangen und mit dessen Tode enden und meint: 'Haben es die Engländer nicht völlig so schlimm gemacht; so ist es doch nicht viel besser. Schakespears Caesar hebt vor der Ermordung Caesars an, und dauret bis nach der philippischen Schlacht, wo Brutus und Cassius geblieben'[1]). 'Wie lustig Schakespear den Geist Caesars in seinem Trauerspiele aufgeführet, das sehe man in der deutschen Übersetzung desselben nach'[2]). Am weitläufigsten hat sich Gottsched in den 'Anmerkungen über das 592. Stück des Zuschauers' ausgesprochen[3]). In demselben 'die Arbeit eines unseligen theatralischen Dichters, dem die Zuchtruthe irgend eines gründlichen Kunstrichters eine regellose Geburt zu schanden gemacht', vermutend, erlaubt er sich im Gegensatz zu der Ansicht des Spectators, 'dass jeder nur ein einziges von Shakespeares theatralischen Gedichten, darinnen nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet ist, lieber habe als irgend eine Geburt unsrer neuen Kunstrichter darinnen keine verletzet ist', folgendes kühne Urteil zu fällen: 'Die Unordnung und Unwahrscheinlichkeit, welche aus dieser Hindansetzung der Regeln entspringen, die sind auch bey dem Schakespear so handgreiflich und ekelhaft (!), dass wohl niemand, der nur je etwas vernünftigers gelesen, daran ein Belieben tragen wird. Sein Julius Caesar, der noch dazu von den meisten für sein bestes Stück gehalten wird, hat so viel niederträchtiges an sich, dass ihn kein Mensch ohne Ekel lesen kann. Er wirft darinnen alles unter einander. Bald kommen die läppischten Auftritte von Handwerkern und Pöbel, die wohl gar mit Schurken und Schlüngeln[4]) um sich schmeissen, und tausend Possen

---

[1]) CD[3]. S. 714.

[2]) CD[3]. S. 725.

[3]) CB. 8, 143—172. 29. Stück v. J. 1742. S. oben S. LXXVIII. Die betreffende Stelle S. 143 und 161 f.

[4]) An diesen Worten hatte bereits Schlegel (72,24 ff.) Anstoss genommen.

machen; bald kommen wiederum die grössten römischen Helden, die von den wichtigsten Staatsgeschäfften reden. .... Die Zeit ist schön darinnen beobachtet, dass diess Trauerspiel mit der Verschwörung wider den Caesar anfängt und mit der pharsalischen (!) Schlacht aufhöret. Auch die Gespenster sind darinnen nicht vergessen, vor welchen Brutus eine recht kindische Angst hat; ungeachtet er sich kurz zuvor einen derben Rausch getrunken, um den Tod seiner Gemahlinn Portia, zu verschmerzen.' Wie falsch Gottsched im Schlegelschen Aufsatze gelesen hatte, oder richtiger, wie sehr er denselben missverstehen wollte, ersehen wir aus folgenden Worten: 'Wer übrigens eine vollständige Nachricht und Untersuchung dieses Trauerspiels sehen will, der lese nach, was in diesen Beyträgen im VII. Bande davon bereits gemeldet worden; so wird man gar leicht inne werden, wie ungegründet die Hochachtung sey, die unser Gegner (er meint hiemit den Spectator) gegen den Schackespear blicken lassen.' (a. a. O. S. 162.)

Das Sündenregister der Gottschedschen Schule weist noch ein schweres Vergehen gegen den guten Dichterruf Shakespeares auf. Christlob Mylius, der 'Hallische Bemüher', hat es sich in der 'Critischen Untersuchung: Ob, und in wie fern die Gleichnisse in den Trauerspielen statt finden?'[1]) nicht nehmen lassen, dem grossen Dichter wegen der bereits von Schlegel gerügten Gleichnisse eins zu versetzen. Dass er hier die Abhandlung des letzteren vor Augen gehabt, erhellt deutlich aus der Nebeneinanderstellung des Gryphschen Leo und des Shakespeareschen Caesar (S. 405—407); doch sind diese Ausführungen zu unbedeutend und der Ton, in dem sie geschrieben, bringt der Gottschedschen Zeitschrift zu wenig Ehre, als dass wir näher auf dieselben eingehen sollten.

Bevor wir uns jedoch der weiteren Betrachtung der sich immer selbständiger und eigenartiger entwickelnden

[1]) CB. 8, 394—420. 31. Stück v. J. 1743.

dramaturgischen Ideen Schlegels zuwenden können, müssen wir noch vorher in Kürze die Hauptergebnisse seiner weitläufigsten und abstraktesten, aber zugleich auch am genauesten ausgearbeiteten und gegliederten Untersuchung, der 'Abhandlung von der Nachahmung', zusammenfassen.

Hart an der Scheide des Jahres 1741, am 2. Dezember, hielt er eine Rede in der Gottschedschen Rednergesellschaft, in der er zu beweisen sich vornahm, 'dass die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse'. Nach seines Bruders Heinrich Ansicht wurde diese ursprünglich zur Aufnahme in die 1743 von J. C. Löschenkohl herausgegebenen 'Übungsreden' dieser Gesellschaft bestimmte Arbeit deswegen nicht aufgenommen, 'weil sie den damals herrschenden Grundsätzen allzuoffenbar widerstritt'[1]). Da aber diese Rede, oder richtiger gesagt, die daraus entstandene Abhandlung nichts wesentliches enthält, was sich nicht auch in den betreffenden Paragraphen des zweiten Teiles der 'Abhandlung von der Nachahmung' finden liesse, so ist es wahrscheinlicher anzunehmen, dass Gottsched dieselbe deshalb von den Übungsreden ausschloss, weil er, wie billig, die gleichen Ideen nicht in zweien unter seiner Aufsicht stehenden Publikationen gleichzeitig veröffentlichen wollte. — Ein Zufall aber wollte es, dass diese Abhandlung gleichzeitig mit dem übereinstimmenden Teile der Abhandlung von der Nachahmung im J. 1745 erschien; letztere im ersten Bande des Neuen Büchersaals, jene im ersten Bande der Bremer Beyträge[2]), also drei Jahre nach dem Erscheinen des ersten Teiles der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Dies könnte leicht zur irrigen Anschauung verleiten, als wäre die 'Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung' als ein Zusatz, eine Vervollständigung der

[1]) Werke 3, 165.
[2]) 5. Stück S. 499—511.

grossen Untersuchung über die Nachahmung zu betrachten. — Es verhält sich aber gerade umgekehrt und aus den einleitenden Bemerkungen (97,7–17) geht klar hervor, dass Schlegel zur Zeit der Vorbereitung dieser Rede an eine ausführliche, eingehende, rein theoretische Erörterung des Begriffes und der Grenzen der Nachahmung gar nicht dachte. Die theoretischen Ausdrücke, mit deren Feststellung er sich erst im § 1 der grossen Abhandlung beschäftigt, sind hier noch schwankend und unbestimmt: das Ergebnis der Arbeit des Künstlers heisst hier bald Bild (97,35), bald Nachbild (98,11); auf das Vergnügen, als den Endzweck jener Nachahmung, weist er zwar schon hier hin (101,24 ff.), ebenso wie er es im 'Schreiben über die Comödie in Versen' gethan hat, aber nicht mit solcher Bestimmtheit, wie in der grossen Abhandlung, wo der polemische Seitenhieb gegen die 'strengen Sittenrichter' sich vielleicht auf das abfällige Urteil des Oberhauptes der Rednergesellschaft über diese Rede zurückführen lässt.

Da die §§ 20. 21 und 23 der 'Abhandlung von der Nachahmung' wesentlich die Grundideen dieser Rede wiedergeben, so ist es überflüssig, hier auf den Inhalt näher einzugehen. Diese Übereinstimmung erstreckt sich sogar bis auf einzelne Beispiele; in beiden Arbeiten finden wir z. B. dieselben Bemerkungen über die Darstellung der Helden des Altertums und der Könige auf der Bühne, dieselbe aus einem Hang zum Idealisieren entspringende Forderung, das Peinliche und Schreckliche bei der Darstellung eines Rasenden oder Sterbenden möglichst zu lindern; selbst die wahrscheinlich durch Voltaires Alzire hervorgerufene Anmerkung über das Kostüm der Amerikaner finden wir an beiden Orten (104,15–18 u. 155,15–20); nur was dort kurz angedeutet und in Zusammenhang mit den theoretischen Ausführungen gebracht ist, wird hier breiter und selbständiger behandelt.

Besonders ist dies aus der Besprechung zweier wichtiger Punkte, des Charakters im Lustspiel und

der Darstellung des Todes auf der Bühne ersichtlich. Wie aus der höchst geistreicher Bemerkung über die Charaktere des Lustspiels (101,33—102,8) hervorgeht[1]), ist Schlegel damals noch ganz in den Banden Molières, der seine grossartigen Typen vollkommen von einem Laster, von einer Lächerlichkeit ganz erfüllt darstellte; er fordert also noch von einem Komödienschreiber mehr typische Masken, als wirkliche Menschen. Erst einige Jahre später geht er zu der mehr individualisierenden Art der zeitgenössischen Lustspieldichter Frankreichs über, die 1757 in den geistreichen, auch von Lessing so günstig aufgenommenen[2]) Ausführungen des Engländers Hurd eine theoretische Begründung fand.

In betreff der Darstellung des Todes auf der Bühne (103,1–30) möchten wir auf die 'Abhandlung von denen auf der Schaubühne sterbenden Personen, in sofern man sie nämlich vor den Augen der Zuschauer solle sterben oder ihren Tod erzählen lassen' in Gottscheds Beyträgen[3]) aufmerksam machen. Der von Gottsched beeinflusste Verfasser unterscheidet eine innere Wahrscheinlichkeit und eine Wahrscheinlichkeit der Vorstellung und sieht bloss letztere für den Dichter als bindend an[4]). Er erklärt infolgedessen die grausamen und widernatürlichen Todesarten in Übereinstimmung mit Schlegel für unstatthaft, doch möchte ersterer solche Fälle ganz abschaffen, während letzterer nur auf die Milderung, auf die Idealisierung derselben dringt. Ja, Schlegel tadelt es geradezu, den Sterbenden abgehen zu lassen, was der anonyme Verfasser oberwähnten Aufsatzes als Regel hinstellt, von der nur dann eine Ausnahme gemacht werden könne, wenn dieser Tod zur Schürzung des Knotens unumgänglich notwendig ist. Moses Mendelsohn urteilt über diese Stelle, die er im Adolf Schlegelschen Batteux citiert fand,

[1]) Vgl. S. CXXII.
[2]) Hamb. Dram. Stück 92 u. 93. Vgl. u. S. CXXXVIII f. Anm. 2.
[3]) 4, 390—406. 15. Stück v. J. 1736.
[4]) a. a. O. 397.

im 83. Litteraturbrief bei Gelegenheit einer Besprechung des letzteren Werkes folgendermassen[1]): 'Diese Anmerkung ist ebensowenig bekannt als richtig, allein man bemerke den Unterschied zwischen dem Ekel und dem höchsten Grad des Entsetzlichen', wobei er bemerkt, dass man die körperliche Vorstellung, die Pantomime, das Entsetzen mässigen müsse; das Entsetzliche selbst könne aber der Dichter so weit treiben, als er nur immer wolle.

Wie wir sehen, sind die von Schlegel angeführten Beispiele — und wie wichtig sind sie bei einem auch dichterisch schaffenden, also in sinnlichen Anschauungen denkenden Geiste! — fast ausschliesslich dem Drama und der Bühne entnommen. Ist ein dramaturgisches Problem nicht schon der Ausgangspunkt seiner Erörterungen, so mag er immerhin mit Wolff demonstrieren und mit den französischen Aristotelikern ästhetische Theorie entwerfen, schliesslich muss doch immer der Ästhetiker dem Dramaturgen den Platz räumen. Sind auch seine Versuche im Epos nicht zu unterschätzen, verdienen auch seine lyrischen Sachen besonders von der Seite der Form eine eingehendere Würdigung, die starken Wurzeln seiner Kraft liegen doch im Drama. Nur wenn man sich dies immer vor Augen hält, lernt man ihn recht schätzen und verzeiht ihm die empfindlichen Lücken, die seine Theorie, welche doch das Gesamtgebiet der Kunst umfassen wollte, aufweist. Auch ihn durchweht schon der unruhige Geist seines Jahrhunderts, jenes drangvolle Streben des Individuums, sich zu äussern, sich mit der Masse in nähere Berührung zu bringen. Einmal, ein einziges Mal nur hat dieser bescheidene, gefühlvolle, hochgebildete Mann dem Drange nach einem nicht gelehrten, aber empfänglichen Publikum Ausdruck verliehen (142,18–35), aber stets lebte und webte in ihm — er gestand es selbst — der edle Trieb, auf die Bretter eine erdichtete Welt hinzu-

[1]) Gesammelte Schriften, Leipzig 1844. 4, 2, 13. Vgl. S. VIII. Anm. 3.

zaubern, stets fühlte er sich magisch angezogen von jener Kunst, wo der Mensch, als deren einziger Vorwurf, sich am ergreifendsten, am leidenschaftlichsten, am wahrsten äussert.

Wir dürfen nie vergessen, in welch frühe Zeit die ersten Früchte seiner Neigung, ja seiner Leidenschaft fürs Drama und fürs Theater zurückreichen. Je grösseres Gewicht wir darauf legen, desto unwesentlicher und unbedeutender wird uns die Rolle, die Gottsched in seiner geistigen Entwicklung gespielt hat, erscheinen. Trotzdem dass, oder vielleicht eben deswegen, weil beide längere Zeit auf demselben Gebiete, im nahen, wechselseitigen Verkehre, ja eine Zeit lang im Banne gleicher oder doch ähnlicher Anschauungen thätig waren, tritt die Verschiedenartigkeit beider um so schärfer hervor. Gottsched, kalt, unerfreulich, beschränkt, doch wie jeder Purist von den besten Absichten geleitet, schliesst die alte Zeit ab, Schlegel eröffnet — im Drama wenigstens — eine neue. Gottsched ist eine Erscheinung, wie man sie sonst am häufigsten in Museen zu finden pflegt; er sammelt mit grosser Mühe und von allen Ecken und Winkeln, er stellt auf, er katalogisiert, er ist gefällig und freundlich gegen jeden, der sein Museum besucht und lobt, er ist glücklich, wenn fleissige Hände sich regen, wenn das von ihm Ausgestellte kopiert, nachgeahmt wird. Ja, in freien Stunden modelliert er mitunter auch selbst, nimmt von diesem Abguss den Kopf, von jenem die Hand, aber er ist ehrlich und wissenschaftlich genug, um die Originale der einzelnen Partieen offen zu nennen. Schlegel dagegen, kaum hat er als fleissiger Besucher dieses Museums seine Lehrjahre vollendet und die zahlreichen dort aufgenommenen Eindrücke verarbeitet, ging gleich an ein freudiges selbständiges, frei künstlerisches Schaffen. Ohne ein himmelstürmendes Genie zu sein, besass er doch ein sehr bedeutendes und feines Talent, und hatte nicht nur in kürzester Zeit den Höhepunkt der damaligen Bildung erklommen, sondern war seiner Zeit

auf manchem Gebiete, besonders aber auf dem des Dramas vorangeeilt.

Von allen Kunsttheorien, von ausländischen sowohl als von originell deutschen — zu letzteren müssen wir die Baumgartensche im eminenten Sinne rechnen — welche mag wohl einen Dramatiker, einen Geist also, der im Schaffen der dem wirklichen Leben der Gegenwart und Vergangenheit am nächsten kommenden Gestalten und Erscheinungen sich am freiesten giebt und sein bestes leistet, am meisten angesprochen haben? Es räumte ja weder die rein lyrische Begeisterungstheorie Louis Racines, noch Baumgartens episch-lyrische Definition von der 'vollkommen sinnlichen Rede' dem Drama jene Stellung ein, die Schlegel gemäss seiner Neigung und seiner Begabung demselben angewiesen haben wollte. Wenn er sich überhaupt den Luxus einer Theorie gönnen wollte, so konnte ihm nur eine solche behagen und seinem poetischen Bedürfnis genügen, die in der Darlegung des Verhältnisses zwischen Leben und Kunst, zwischen Wahrheit und Dichtung gipfelt. Diesen Anforderungen entspricht aber in erster Linie die Nachahmungstheorie. Weder Gottsched noch Breitinger, die doch beide trotz so verschiedener Ergebnisse auf diese Theorie sich stützen, haben Schlegel auf dieselbe gebracht; dass er unter den so zahlreichen, nach verschiedenem Mass und Muster verfertigten ästhetischen Theorien, mit denen die französische 'Académie des inscriptions et belles lettres' aufwarten konnte, gerade die Nachahmungstheorie wählte, ist eben erst eine Folge, ein psychologisches Ergebnis seiner poetischen Anlage und Begabung fürs Drama und zugleich ein Beweis mehr, wie sehr die weitverbreitete Ansicht von der Priorität der Theorie der Einschränkung bedarf.

Dadurch möchten wir aber den Wert der grossen 'Abhandlung von der Nachahmung' durchaus nicht geschmälert haben. Wenn sie auch nicht in dem Masse originell ist, wie sie allgemein dafür gehalten wird, so

besitzt sie doch Vorzüge genug, um deren willen es Schlegel wohl verdient, den ihm von R. Zimmermann, K. Fischer und Lotze verweigerten und erst in jüngster Zeit von Dr. H. v. Stein eingeräumten[1]) Platz in der Geschichte der deutschen und allgemeinen Ästhetik einzunehmen. Er selbst scheint ziemlich viel von derselben gehalten zu haben, da diese Abhandlung die einzige von den früheren Prosaschriften ist, die er im Briefwechsel mit Bodmer und zwar im Briefe vom 13. September 1745 erwähnt[2]): 'Ich ersuche Ew. HochEdelgeb. meine Abhandlung von der Nachahmung in den critischen Beyträgen, von welcher der letzte Abschnitt schon längst von mir ausgearbeitet, aber noch nicht gedruckt ist, durchzulesen.' — Schlegel hatte auch allen Grund, über die Fahrlässigkeit, mit der Gottsched die einzelnen Teile dieser Arbeit erscheinen liess, die Geduld zu verlieren. So erschien der erste Abschnitt (§ 1—15) mit der Unterschrift 'Johann Elias Schlegel beyder Rechte Beflissner' im 29. Stück der 'Critischen Beyträge' vom Jahre 1742 (8, 46—75), die erste Hälfte des zweiten Abschnitts mit der Unterschrift 'Joh. Elias Schlegel' in derselben Zeitschrift im 31. Stück vom J. 1743 (8, 371—394), der zweite Teil dieses Abschnittes jedoch erst im 5. Stück des ersten Bandes des 'Neuen Büchersaals' vom J. 1745, gleichfalls mit seinem Namen untereichnet (S. 415—432). In einem Briefe an Bodmer vom 19. April 1746[3]) berichtet er: 'Die dritte Abtheilung meiner 'Abhandlung von der Nachahmung' wird vielleicht niemals gedruckt werden. Der Herr Professor Gottsched muss etwas kezerisches darinn gefunden haben, weil er eine Lage daraus verloren, und da ich sie ihm noch einmal schickte, sie noch nicht an's Licht gebracht hat.' Wir staunen und wären versucht, entweder anzunehmen, dass Schlegel etwa noch einen dritten dem

[1]) Die Entstehung der modernen Ästhetik. Stuttgart. 1886. S. 375 f.

[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 48f.

[3]) Briefe an Bodmer S. 36.

1745 bereits erschienenen zweiten Abschnitte folgen zu lassen beabsichtigte, oder die richtige Datierung des Briefes in Zweifel zu ziehen; letzteres aber ist nicht zutreffend, da er in diesem Briefe berichtet, er habe 'den Fremden' nunmehr beschlossen[1]), dessen letzte Nummer vom 5. April 1746 datiert ist[2]). Bedenken wir aber den Gang der damaligen Posten; einen Brief Bodmers vom 15. März 1747 bekam Schlegel erst am 10. September[3]). Um Briefe schneller zu erhalten, liess er sie später an seinen jüngeren Bruder, Johann Heinrich, damals Studenten der Theologie in Leipzig, adressieren; doch da er 'Pacquets' nicht anders als zu Messzeiten zu bekommen wusste[4]), so musste das wahrscheinlich nach der Michaelimesse 1745 erschienene 5. Stück des 'Neuen Büchersaales' erst nach der Frühjahrsmesse 1746, also auch nach dem 19. April 1746 (dem Datum des Briefes an Bodmer) in seine Hände gelangt sein.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass eine Stelle aus J. J. Breitingers 'Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleichnisse' den unmittelbaren Anstoss zur systematischen Ausarbeitung seiner Gedanken über diese Theorie gegeben hat; denn dieser hielt auch die Poesie für eine Nachahmung der Natur und meinte[5]), dass 'alle Lehr-Bücher von der Rede-Kunst auf die Grund-Regel hinaus lauffen: Studieret die Natur und folget ihrem Wincke. Allein diese Regel ist so allgemein, so weit aussehend und an Begriffen so reich, dass sie nicht alleine vor die Wohlredenheit und Poesie, sondern auch vor die Künste der Bildhauer und Mahler, und fast alle übrigen Künste,

[1]) a. a. O. S. 36.
[2]) Werke 5, 438 ff.
[3]) Im Briefe vom 18. Sept. 1747 lesen wir: 'Ew. Hoch-Edelgebornen Schreiben vom 15. März, welches ich erst vor acht Tagen erhalten.' . . . . (Schnorrs Archiv 14, 49.)
[4]) Äusserungen aus demselben Briefe.
[5]) a. a. O. S. 198.

eines andern spielet, oder einem, der sie spielen soll, solche Worte, Geberden und Handlungen vorschreibt und an die Hand giebt, die sich in solchen und solchen Umständen für ihn schicken'. Diese Art umfasst die ganze lyrische Poesie, den grössten Teil der dramatischen, und denjenigen der epischen, wo die Helden sprechend und in Affekten eingeführt werden (§ 3—5); 3) 'der Fabel, die der Ursprung und die Quelle der Poesie ist' (§ 7). Wie Gottsched durch die unglückselige Sucht, mit Aristoteles zu prunken, zur Feststellung von solchen ganz unklaren, ja unverständlichen Gesetzen kommen konnte, ist unbegreiflich. Dass er übrigens wirklich glaubte, die Nachahmung könne sich wenigstens teilweise auf ein geschicktes Kopieren beschränken, geht deutlich aus folgender Anmerkung im 'Auszug aus des Herrn Batteux Schönen Künsten'[1]) hervor: 'Ein Maler muss also mehr die Natur selbst nachahmen als fremde Zeichnungen und Gemählde . . . . Und ein Poet muss mehr die schöne Natur, als die Schriften künstlicher Dichter nachzubilden suchen.' Dagegen belehrt uns Schlegel gleich in der Vorbemerkung mit knappen, klaren Worten über den Zweck (106,8–17) und die Einteilung (107,15–22) seiner Abhandlung; ebenso genau und scharf werden in § 1 die technischen Ausdrücke Bild, Vorbild, Ähnlichkeit und Verhältnis erklärt, wobei wir auf das bei Erörterung seines 'Schreibens über der Comödie in Versen' über den Wolffschen Einfluss Gesagte verweisen müssen.

Besondere Beachtung verdient die in § 2 gegebene Einteilung der Nachahmung in eine dramatische und eine historische (110,17–35). Bei den französischen Ästhetikern findet sich auch eine Einteilung der Nachahmung nach Gattungen. So weist Abbé Souchay im 'Discours sur l'élegie'[2]) die Ansicht derjenigen zurück,

[1]) Leipzig 1754, S. 29 unten. Beiläufig sei hier bemerkt, dass Gottsched in diesem Auszuge nicht mit einem Worte der Schlegelschen Aufsätze erwähnt.

[2]) Mémoires de l'Académie 7, 343.

die ein Gedicht im elegischen Mass schon eine Elegie nennen, 'comme si ce fust la nature des vers, et non pas celle de l'imitation, qui distinguât les poëtes.' Bis jetzt wäre nun alles gut, auch den Ausspruch, dass 'man in der Musik das Bild ausser sich hat' (110,12 f.), möchten wir noch zur Not angehen lassen. Doch rechnet Schlegel zur dramatischen Nachahmung auch die 'Gedichte, wo der Poet so gar seinen eignen Affect ausdrücket, also auch die meisten Oden'[1]) (110,26 f.). Mit der Art, wie Schlegel hier über die Lyrik, jene Achillesferse jeder Nachahmungstheorie, hinweggleitet, wird man sich wohl schwerlich einverstanden erklären. Eigentlich liessen sich nur zur Not diejenigen unteren Abarten der Lyrik auf die Weise erklären, in denen des Dichters Gedanken und Gefühle vollständig in den Gefühlen einer zweiten Person aufgehen; doch ist es unmöglich, den Ausdruck 'des eigenen Affects' auf diesem Wege zu erklären. Aus dem Umstande, dass wir in der Poëtik des Aristoteles den Passus über die Lyrik vermissen, erklärt sich auch jene Ratlosigkeit aller älteren Ästhetiker, Fraguier nicht ausgenommen. Letzterer überging die Lyrik in allen seinen Untersuchungen über die Nachahmungstheorie und das einzige Mal, wo er sie in den Kreis seiner Erörterungen zieht, in dem schönen Aufsatze über Pindar[2]), sucht er sie mit Hilfe platonischer Ideen durch die Begeisterung zu erklären. Einer so engen Ansicht über die Lyrik, die sich auf diese Weise auf das didaktische Gedicht beschränken und, um mit Pyra zu reden, 'in den Sümpfen der Hochzeit- und Leichenreime'[3]) stecken bleiben müsste, dürfen wir Schlegel nicht beschuldigen. Vielmehr glauben wir, seine Worte auf folgende Weise deuten zu können: Der lyrische Dichter scheidet

[1]) So betrachteten schon Opitz und Buchner die lyrische Poesie lediglich als einen Appendix zum Drama. Borinski, Die Poetik der Renaissance S. 143.

[2]) Mémoires de l'Académie 2, 33—45.

[3]) Erweis usw. S. 42 unten.

sozusagen aus sich selbst den nur mit diesem einen Gefühle erfüllten Menschen heraus; auf diese Weise betrachtet der denkende und formende Künstler sich selbst, den fühlenden Menschen als sein Vorbild und vollführt so (grösstenteils in Anlehnung an eine für die jeweilige Stimmung als mustergültig anerkannte, überlieferte Form) das Werk der Nachahmung[1]).

Wir brauchen mit dieser Erklärung den Vorwurf der Unnatürlichkeit durchaus nicht zu scheuen. Wir geben letztere gerne zu, aber wir fragen: liegt diese Unnatürlichkeit nicht vielmehr in der damaligen Lyrik und zwar — freilich Günther und allenfalls noch Haller ausgenommen —, in der deutschen sowohl als in der französischen? Wir haben darüber ein Selbstbekenntnis aus dem Munde eines französischen Dichters, dem wir wohl den Glauben, den wir den Worten eines klassischen Zeugen schulden, nicht versagen können. In einer wahrscheinlich aus der Feder des damaligen Redakteurs Fraguier[2]) stammenden Recension im 'Journal des Sçavans', werden folgende Worte La Mottes aus seinen 'Odes' (Paris 1706) als besonders wichtig citiert: 'J'ai imité (Anacréon) même jusqu'à sa morale et à ses passions que je désavoue. J'avertis que dans ces Odes Anacréontiques je parle toûjours pour un autre, et que je ne fais qu'y jouer le personnage d'un Auteur dont j'envierois beaucoup plus le tour et les expressions, que les sentimens'[3]). Diese Worte schildern am besten die Lyrik der Spätrenaissance, die etwa zwei Jahrhunderte Europa beherrschte. Mit dem Ausspruche Schlegels über die lyrische Poesie möchten wir das schöne Urteil Danzels in Verbindung bringen, dem zufolge 'Gottsched die Formen und Gesetze der Renaissancepoesie ohne allen Kunstsinn

[1]) Vgl. die u. S. CXXI angezogene Stelle aus Ad. Schlegels Batteux.

[2]) Jahrgang 1707, S. 13. Vgl. auch Prutz, Geschichte des deutschen Journalismus 1, 260 ff.

[3]) Odes et autres Ouvrages de Mr. de la Motte. Amsterdam 1711. Discours sur la Poësie en général usw. S. LVIII f.

aus einem rein prosaischen Gesichtspunkte empfahl; wogegen sein Schüler Elias Schlegel ein Bewusstsein über die Gesetze der Renaissancepoësie ausspricht, wie es sonst in jener Zeit nirgend vorkommt'[1]). Für diese Lyrik reichte Schlegels Theorie von der 'dramatischen Nachahmung' vollständig aus.

Ähnlichkeit herrscht zwischen zwey Dingen, wenn die korrespondierenden Teile einerlei Verhältnis haben (§ 3); doch betrachten wir Bild und Vorbild nicht in Hinsicht auf alle ihre Teile, sondern wir können die nachahmende Thätigkeit nur auf eine Beschaffenheit des Vorbildes beschränken; die Nachahmung hat ihren Zweck erreicht, wenn auch nur in diesem einen Teile zwischen Vorbild und Bild die angestrebte Ähnlichkeit obwaltet[2]). Die Anzahl der nachgeahmten Beschaffenheiten, die Vielheit der Ähnlichkeiten macht den Grad der Nachahmung aus (§ 4. 5. 10). Durch diese wichtige Bemerkung, deren Schärfe und Richtigkeit bereits Danzel hervorgehoben hat[3]), wird mit einem Schlage ein Standpunkt gewonnen, zu dem sich die deutsche Ästhetik bis nun nicht aufgeschwungen hatte.

Es ist aber kein Zufall, dass Schlegel zur Erläuterung dieser grundlegenden Bemerkung nicht etwa auf eine berühmte Schilderung oder auf einen besonders kunstvoll ausgeführten dramatischen Charakter verweist, sondern Gleichnisse (eines von Gryphius, das andere von Haller) anführt. Was er hier vom Verhältnis des Bildes zum Vorbilde sagt und durch Gleichnisse veranschaulicht, stimmt nämlich sehr genau mit der von Breitinger für die Gleichnisse entworfenen Theorie überein. Nachdem derselbe in der erwähnten 'Critischen Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauche der Gleich-

[1]) Lessing 1[2], 487.

[2]) Vgl. Quatremère de Quincy a. a. O. I. Partie § 3. 'Que la ressemblance qu'il est donné à chaque art de produire ne peut être que partielle'. S. 15—20.

[3]) Gottsched S. 274.

nisse' zugegeben[1]), dass zwei ganz ähnliche Dinge nicht anzutreffen seien, sagt er: 'So hindert dieses doch nicht, dass zwischen zweyen Dingen, nicht in einem, zweyen, oder mehr besondern Stücken und Umständen eine vollkommene Ähnlichkeit herrschen sollte; .... inmassen eben nicht erfordert wird, dass die Dinge, die in Vergleich kommen, in allen oder den meisten besondern Stücken mit einander übereinstimmen. Daneben gehöret auch mehr Witz dazu, einige Ähnlichkeit zwischen gantz verschiedenen .... Dingen zu entdecken.'

Doch wären dies alles abstrakte, unausführbare Ideen, wenn der Nachahmende nicht eine Materie fände, um darin seine Kunst zu bethätigen; diese Materie heisst nach Schlegel das Subjekt der Nachahmung; für den Bildhauer ist es der Stein, für den Maler die Tafel, für den Dichter die abgemessenen Worte (118,13 f.) oder wie er sich im § 8 (120,22) noch bestimmter ausdrückt, die Verse; aus letzterer Behauptung ersehen wir zugleich, wie wenig ihn die Gründe Straubes zu überzeugen vermochten (120,12–22 u. 121,13–28) (§ 8. 9). Hoch anzurechnen sind ihm die wenn auch wenigen Anmerkungen, die er im § 7, anknüpfend an den Grundsatz, dass, was der Beschaffenheiten des Vorbildes entbehrt, kein Bild desselben abgeben könne, über die Grenzen der einzelnen Künste, gleichsam als stillen Protest gegen die damalige Verbildung des Geschmacks hinwirft (118,25—119,30). Sehr wichtig ist seine Bestimmung, dass es nicht die wesentlichen Teile des Vorbildes sind, die eine Nachahmung zulassen, ja dass eine solche Nachahmung den Begriff der Kunst geradezu zerstören würde; trotzdem, meint er, könne die Ähnlichkeit aufrecht erhalten werden; gleichsam als Ersatz treten dann zum Bilde solche Beschaffenheiten hinzu, deren das Vorbild entbehrt. Der höchste Grad der Ähnlichkeit, jene angenommene Übereinstimmung zweier Dinge in allen Be-

[1]) I. Kap. 'Von den erleuchtenden Gleichnissen' S. 11.

Geschmack verderbe. Über die Hällischen Bemühungen zur Aufnahme der Critik' etc. heraus[1]), worin er sich auf der letzten (82.) Seite auch gegen die Schlegelsche Critik des Hallerschen Zweiverses wendet[2]).

Die ganze Kritik dreht sich um die Verteidigung des Wortes ‚pflücket', das als dem sinnlichen Begriffe nicht vollständig entsprechend Schlegels Tadel hervorgerufen. Wer würde glauben, in diesem harmlosen Gegenstande das Echo der grossen Schlachtrufe der Leipziger und Züricher zu vernehmen? Die sonst so unwesentliche Meinungsverschiedenheit führte zu einem Streite, der als ein Zeugnis der polemisch überreizten Stimmung jener Zeit nicht ohne Interesse ist. Nachdem Pyra anfangs ganz sachlich die Schlegelsche Kritik widerlegt hatte, ruft er plötzlich aus: 'Aber der Ausdruck ist im Deutschen unerhört! Das ist allemal der Grund von dem Tadel der G*ttsch*dianer. Aber eben dadurch reissen sie den ganzen Grund der Dichtkunst ein'[3]). Elias Schlegel, der, wie sein Bruder schon richtig bemerkte[4]), an dieser Stelle den Ausdruck 'unerhört' gar nicht gebraucht hatte, richtete nicht nur im letzten Teile dieser Abhandlung eine scharfe Entgegnung gegen Pyra (159,30—160,19), sondern schrieb auch gleichzeitig an einen guten Freund (Kästner oder vielleicht auch Mylius, der damals beinahe der einzige

---

aus des Herrn Professor Gottscheds Kopfe geflossen' (Vorrede zu den vermischten Schriften des Herrn Christlob Mylius. V. Brief). Vgl. Waniek, Pyra S. 111.

[1]) Hamburg und Leipzig 1743. Vgl. auch Koberstein 3[5], 313 u. Waniek a. a. O. S. 112 f. und o. S. XVII. Anm. 2.

[2]) Mitgeteilt v. J. H. Schlegel Werke 3, 103.

[3]) Vgl. auch Erweis S. 42: 'Besonders ist nichts abgeschmackter, als ihr (der Gottschedianer) gewöhnlicher Ausruf: Dis oder das ist im Deutschen unerhört! Kein Wunder, solche poetische Gedanken sind auch unerhört' und S. 59 unten.

[4]) Werke 3, 103. Vgl. dagegen 20,21. Pyra will aber damit nicht Schlegel, sondern Mylius treffen, der diesen Ausdruck mehrmals im 4. Stück der Bemühungen gebraucht hatte

Genüge. Gleichwohl finde ich das Wort pflükket von einer andern Seite nicht allzuwohl ausgesucht. Es scheint mir zu klein für den Herbst, dass er sich beschäftiget, Blätter zu pflükken, und da es zumal die Absicht in der angeführten Stelle ist, den Herbst rauh vorzustellen, so wollte ich lieber, dass er den Boden unter falben Blättern verstekte'[1]).

Aus der Schlegelschen Kritik des Hallerschen Verses spricht aber vor allem das Bestreben, den Leser von der Notwendigkeit einer inneren Übereinstimmung zwischen Bild und Vorbild zu überzeugen. Doch warum wird dieselbe gefordert? Was bezweckt, was bewirkt dadurch der Dichter und der Künstler? Darauf giebt uns Schlegel im Schlussparagraphe des ersten Abschnitts eine Antwort, deren Inhalt uns teilweise aus dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' bekannt ist (129,14–32).

Auf diese Weise wird die geheime innere Verbindung zwischen dem Kunstwerk und unserem Gefühlsleben zuwege gebracht und die erste Bedingung der Ästhetik in des Wortes ursprünglichster Bedeutung erfüllt. Gottsched dringt nur aufs moralische, die Sinnenwelt ist ihm verschlossen; aus dem Grunde kann man also nie von einer ästhetischen Theorie Gottscheds im engsten Sinne des Wortes reden.

Der 'Zweyte Abschnitt' dieser Abhandlung ist der Untersuchung und Klarstellung derjenigen Nachahmung, deren Endzweck das Vergnügen ist, gewidmet. Aber wir fragen gleich: Giebt es noch eine andere Nachahmung, noch ein anderes, in der Absicht, etwas Ähnliches zu schaffen, unternommenes Nachbilden? Darauf

---

[1]) Andererseits liess auch Pyra, der wohl inzwischen sein Unrecht eingesehen, in der 'Fortsetzung des Erweises' S. 104 unserem Schlegel Gerechtigkeit widerfahren, indem er ihn den besten 'unter den Gefehrten Gottscheds auf der deutschen Schaubühne' nannte und (daselbst S. 49) die Verteidigung in den Hallischen Bemühungen als Schlegels unwürdig erklärte.

giebt uns Schlegel eine merkwürdige Antwort (§16. S. 130 f.): In Hinsicht auf den Endzweck — meint er — ist eine dreifache Nachahmung möglich; 1) entweder will sie vergnügen und wird so zur Grundlage der Künste, oder sie will 2) unterrichten und wird zur Grundlage der historischen Wissenschaften[1]), oder sie will 3) betrügen, sie will die Ähnlichkeit des Bildes so weit bringen, dass sie den Leser, den Zuschauer in den Zustand einer vollkommenen Täuschung zu versetzen vermag. Er nimmt hier sehr entschieden Stellung gegen die Kunst und Kunstkritik seiner Zeit, gegen diese kindischen Atrappen, täuschend nachgemachte Grotten und Ruinen, diese künstlichen aber höchst unkünstlerischen Vexierspiele und Verzerrungen der Natur, von denen sich auch die Grössten seiner Zeit nicht loszusagen vermochten. Wir erinnern bloss daran, dass ein Künstler wie Tiepolo es nicht verschmähte, zwischen die zur Hebung seiner grossartig gedachten und ausgeführten Deckengemälde am Gesimse angebrachten allegorischen Gypsfiguren auch solche mit weisser Farbe so täuschend hinzumalen, dass man sie selbst mit bewaffnetem Auge von den plastischen nicht gleich zu unterscheiden vermag. — Ganz aus denselben unkünstlerischen Voraussetzungen ging die Straubesche Anschauung hervor[2]), der zufolge er eine solche Täu-

---

[1]) Platos Ausspruch, dass die Geschichte eine nachahmende Kunst sei, findet sich auch in den Mémoires de l'Académie des inscr. et belles lettres 2, 185 f. In dem Aufsatze 'Deffense de la poësie', fragt der Verfasser, Abbé Massieu mit Rücksicht auf den Vorwurf, den Plato der Poesie gemacht hat, dass sie eine Nachahmung sei: 'Eh où en sommes-nous, si l'on retranche du monde tout ce que Platon entend par ce mot? Il met de ce nombre généralement tous les arts, et ceux qui tendent à polir l'esprit, tels que sont l'eloquence, la poësie, l'histoire, la grammaire'.

[2]) CB. 7, 298. 'Wenn jener Maler die Weintrauben malt, dass die Vögel dadurch betrogen werden, so hat er gewiss gut nachgeahmt. Aber wenn Praxiteles selbst den gemalten Vorhang von dem Gemälde wegziehen will; wenn der, der die

schung 'das allerempfindlichste Vergnügen' zu erwecken für fähig hielt.

Gegen diese untrüglichen Anzeichen eines verkommenen Geschmackes richten sich in sehr entschiedener Weise die heute noch zu beherzigenden Worte Schlegels (132,19—133,2). Von ganz ungewöhnlicher Schärfe ist besonders folgende Bemerkung (133,30–35): 'Aber in der That finde ich, meinem Gefühle nach, bey der allergenauesten Nachahmung etwas, welches vielmehr eine Gefahr zu irren, als ein Irrthum ist, so lange nämlich das Bild bey dieser genauen Nachahmung noch vergnügt'. Wer vermag diesen Ausspruch eines fünfundzwanzigjährigen Jünglings ohne Bewunderung zu lesen? Wie kommt es, dass man bis jetzt über diesen grundlegenden, ebenso feinen als tiefen Gedanken hinweggelesen, dass man Elias Schlegel zwar als Vorläufer Lessings betrachtete, die Berechtigung dieses Titels aber auf dessen rein dramaturgische Winke und Grundsätze einschränkte?

Lassen wir jetzt einen Grösseren sprechen. Man ist zwar von jeher so sehr gewohnt, dem vor Lessing in der Ästhetik Geleisteten einen rein historischen Wert beizumessen, dass es wohl vermessen scheinen mag, als Parallele zu der Abhandlung eines Leipziger 'beider Rechte Beflissnen' Goethes bewunderungswürdige Anschauungen 'über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke' (1798)[1]) heranzuziehen. Doch ersuchen wir den vorurteilsfreien Leser, folgende Worte Goethes mit Schlegels Betrachtungen zu vergleichen.

Zuschauer: 'Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

Kunst verstund, das Nachbild für das Vorbild hielt: glauben sie nicht, dass er in dem Augenblicke das allerempfindlichste Vergnügen gefühlet?'

[1]) Vgl. Goethes Briefe an Schiller vom 24. V. 1798. (2[4], 74 Nr. 466) und vom 28. VII. 1798 (2,[4] 91 Nr. 486) und Schillers so bedeutendes Urteil im Briefe vom 2. XI. 1798. (2[4], 121 Nr. 532).

Anwalt: Gewiss! Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des grossen Meisters Kirschen flogen.

Zuschauer: Nun, beweist das nicht, dass diese Früchte fürtrefflich gemalt waren?

Anwalt: Keineswegs! vielmehr beweist es mir, dass diese Liebhaber ächte Sperlinge waren[1]).

Hat nicht Schlegel gerade gegenüber demselben von Straube angezogenen Beispiele von Vögeln, die gemalte Kirschen pickten, die gleiche gegnerische Haltung angenommen? Und weiter!

Anwalt: Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gerne Täuschung nennen.

Zuschauer: Nicht gern, und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

Wodurch unterscheidet sich dies von der Schlegelschen 'Gefahr zu irren?'

Zuschauer: Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, dass ein Kunstwerk natürlich sei, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise geniessen zu können?

Anwalt: Ich bin völlig dieser Meinung.

Zuschauer: Und Sie behaupteten daher, dass ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

Anwalt: Es ist meine feste Überzeugung!

Auch Schlegel hätte auf diese Frage des Zuschauers sicherlich keine andere Antwort gegeben; und wollten wir seine Nachahmungstheorie schematisieren, so bekämen wir etwa folgende Zusammenstellung:

Vorbild	Verhältnis	Bild
Natur	Zuschauer	Kunst.

So drängt sich zwischen das Sein und das Erzeugnis der

---

[1]) Folgende Worte Schillers im oberwähnten Briefe an Goethe v. 2. VI. 1798 (2^4, 121 Nr. 532): 'Aber das Gefühl sollte gegen jedes besondere Werk einer besondern Stimmung gerechter sein, und gewöhnlich sind hinter solchen Urtheilen doch nur Sperlingskritiken versteckt' beziehen sich sicherlich auf diese Stelle.

Nachahmung ein Etwas hinein, in dem die Ähnlichkeit und Ungleichheit, die Vergleichung und Unterscheidung sich ausprägt. Wir haben zwischen Kunst und Natur den Zuschauer und nicht den Künstler hineinstellen zu müssen geglaubt, weil ersterer in der Schlegelschen Theorie die hervorragendere Rolle spielt. Schlegel ist nämlich mit dem passiv geniessenden Zuschauer nicht zufrieden, er verlangt einen mitdenkenden, einen mitvergleichenden, dessen Hauptthätigkeit beim Genusse eines Kunstwerkes in der fortwährenden Gegeneinanderhaltung dessen, was der Künstler abbilden wollte, mit dem, was er schuf, besteht. Nur unter Mitwirkung eines dritten wird, nach Schlegels Ansicht, das Kunstwerk etwas lebendiges, ewig dauerndes; nur in dieser fortwährenden Vergleichung und Unterscheidung, nur in der Wahrnehmung der künstlerischen Ordnung erfüllt es seinen wirklichen Endzweck, indem es das edle Vergnügen erweckt.

Zu beweisen, dass das Vergnügen der wirkliche Endzweck der Nachahmung ist, bildet nun Schlegels nächste Aufgabe, die er aber nur zur Hälfte löst. Denn, dass jedes Vergnügen sich selbst Endzweck sei, dem man sich fraglos hingiebt, hält er zu unserem Bedauern für etwas Feststehendes, Unzweifelhaftes, längst Bewiesenes (134,29). Seiner Meinung nach (134,31) besteht unsere Glückseligkeit aus der Zusammenkunft alles möglichen Vergnügens und es liegt nicht in seiner Absicht an der Glückseligkeitstheorie zu rütteln.

Die Abhängigkeit Schlegels von Leibnizischen Ideen tritt hier so hervor[1]), dass es beinahe den Anschein hat, als würde das Hauptergebnis seiner Nachahmungstheorie mit der Leibnizischen Glückseligkeitstheorie stehen und fallen.

Es ist eine sehr eigentümliche Stellung, die er dieser

[1]) Vgl. Kuno Fischer, Gesch. d. neueren Philosophie 2^2, 608—610.

Philosophie gegenüber einnimmt; er führt auf dem Felde der Ästhetik die Glückseligkeitstheorie gegen die mit letzterer so eng verbundene Zweckmässigkeitstheorie ins Treffen, er stellt sich als Verteidiger der ersten gegen 'die strengen Sittenrichter', die Vertreter der anderen; und so geniessen wir hier das merkwürdige Schauspiel, diese beiden neben einander, ja für einander bestehenden Principien sich gegenseitig bekämpfen zu sehen. Interessant und bedeutend wie die Beweisführung, ist auch der aus derselben gezogene Schluss (135,9–36).

Wir haben vorhin der aus Frankreich herübergenommenen Grundanschauungen Erwähnung gethan. Neben den bei Gelegenheit unserer Bemerkungen über die Quellen zum 'Schreiben über die Comödie in Versen' erwähnten Akademikern, müssen wir wieder auf Houdart de la Motte verweisen, der auch hier nicht ohne Einfluss auf Schlegels Ansichten geblieben zu sein scheint. Er bemüht sich, die Gründe aufzudecken, warum die Dichter von den Philosophen so oft verachtet worden seien und meint, dies sei nur dem schlechten Gebrauche, den man von ihren Werken gemacht habe, zuzuschreiben; die Dichtkunst selbst sei dafür ebensowenig wie die Beredsamkeit verantwortlich zu machen[1]): 'On voit seulement que son unique fin est de plaire. . . . Ils [die Dichter] ont laissé le Dogmatique aux Philosophes, et ils s'en sont tenus à l'imitation; contens de l'avantage de plaire'. Er wisse wohl, dass nach dem Ausspruche grosser Männer der Endzweck des Epos darin bestehe, das Gemüt von einer grossen Wahrheit zu durchdringen, der des Trauerspiels, von den Leidenschaften zu reinigen, der des Lustspiels, die Sitten zu bessern. 'Je croi cependant que le but de tous ces Ouvrages n'a été que plaire par l'imitation. Soit que l'imitation, en multipliant, en quelque sorte, les événemens et les objets, satisfasse en partie la curiosité humaine; soit qu'en excitant les

[1]) Odes et autres ouvrages S. XIX f.

passions, elle tire l'homme de cet ennui, qui le saisit toûjours dès qu'il est trop à lui-même; soit qu'elle inspire de l'admiration pour celui qui imite; soit q'elle occupe agréablement par la comparaison de l'objet même avec l'image; soit enfin, comme [XXII] je le croi, que toutes ces causes se joignent et agissent d'intelligence; l'esprit humain n'y trouve que trop de charmes, et il s'est fait de tout temps des plaisirs conformes à ce goût qui naît avec lui.

Wenn also wirklich das Vergnügen der Endzweck der Nachahmung ist und die Kunst sozusagen ihre Aufgabe erfüllt, wenn sie das Werk der Nachahmung gut vollbracht [§ 17] hat, so liegt die freilich von Schlegel noch nicht ausgesprochene Wahrheit, dass die Kunst sich Selbstzweck sei, implicite darin enthalten; dies auszusprechen, die letzten Folgerungen zu ziehen, war aber einem Grösseren vorbehalten.

Da es demnach nicht die Aufgabe der Nachahmung ist, zu täuschen, und das Vergnügen weder aus dem Vorbild noch aus dem Bild an und für sich, sondern aus der Gegeneinanderhaltung beider, aus der Wahrnehmung der da herrschenden Ordnung und Ähnlichkeit entspringt, so muss die Deutlichkeit das erste und hauptsächlichste Gesetz dieser Nachahmung sein Es muss also alles, was diese Ordnung stören würde, so die Zweideutigkeit, der ungewisse Ausdruck; alles, was die Wahrnehmung der einzelnen Teile erschweren würde, so z. B. die übermässigen Zieraten (der Zopfstil!) und die bestechende, fliessende Schreibart gemieden werden [§ 18].

Die bereits hervorgehobenen Bemerkungen (§ 19. 142, 18–35) über dasjenige Publikum, das sich Schlegel als das würdigste und fähigste zum Genusse eines nach seinen Ideen entstandenen Kunstwerkes denkt, liefern einen neuen Beleg für unsere oben ausgesprochene Behauptung, dass er das Vergnügen, welches aus der Nachahmung entsteht, als ein durch die Sinne und nicht durch den Verstand wahrzunehmendes, mithin als ein

in eminentem Sinne ästhetisches aufgefasst wissen will. Während Gottsched bloss für die Auserwählten die Leser und Käufer seiner Dichtkunst die höheren Reize der Poesie für zugänglich hielt[1]), beruft Schlegel weite Kreise, ganze, gesund urteilende, empfindungsfähige Massen zur thätigen und passiven Mitwirkung am Werke der Kunst. Hierin berührt er sich mit einer geistreichen Bemerkung Bodmers in der Vorrede zur 'Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen u. s. w.' (Zürich 1740); nachdem dieser (Bl. 4 b) den Dichter Saspar (Shakespeare) erwähnt hatte, sagt er[2]): 'Die Neigung .... zu philosophischen Wissenschaften und abgezogenen [abstrakten] Wahrheiten macht unsere Deutschen seit einiger Zeit so vernünftig und so schliessend, dass sie zugleich matt und troken werden; die Lustbarkeiten des Verstandes haben ihr gantzes Gemüthe eingenommen, und diese unterdrucken die Lustbarkeiten der Einbildungskraft. Damit ich dennoch das Auge auf den niedrigern und zugleich grössern Haufen richte, so gebe man, über obiges, Achtung, wie sehr es unsern Landsleuten an einem freyen Geist [Bl. 5 a] mangelt, der eben so nothwendig ist, wenn man ein schönes Werck empfinden, als wenn man es schreiben soll'.

Schlegel berührt zwei Jahre später im 'Fremden'[3]) diese Frage noch einmal, legt aber schon etwas exklusivere Gedanken an den Tag, eine Wendung, die im Grunde genommen jeder bedeutendere Künstler oder Dichter in seinem Verhältnis zum Publikum durchzumachen hat. Nach der Bemerkung, dass 'die Urtheile eines feinen Geschmackes von dem Gefühle einer gemeinen und ungeübten Empfindung in vielen Stücken nicht anders als

[1]) Vgl. M. Koch, Gottsched und die Reform d. d. Lit. Hamburg 1886. S. 16.
[2]) Vgl. auch Kobersteins Grundriss 3 5, 296.
[3]) Nr. 34 vom 30. Nov. 1745. Werke 5, 284 f.

n können', sagt er weiter: 'Ungeachtet an sich selbst eine Sache ist, die, ihrem n, Vergnügen erwecket, und den Beyfall und Bewun ung eines jeden Verstandes erzwingen und h ı sollte; so erfodert sie doch eine gewisse ı it der Sinnen, um erkannt zu werden'.

Es bleibt nur noch die Frage übrig: Wie soll das Vorbild, das der Künstler zur Nachahmung wählt, beschaffen sein? Seine Absicht ist ja Vergnügen durch die Wahrnehmung der zwischen Bild und Vorbild bestehenden Ähnlichkeit zu erwecken. Wie aber, wenn der Zuschauer vom Vorbilde eine ganz andere Vorstellung, als der Künstler, hat; wenn ersterer in der Erwartung kommt, eine ganz andere Nachahmung zu finden; wie, wenn das der Phantasie des Zuschauers vorschwebende Vorbild ein ganz anderes als das vom Künstler zur Nachahmung gewählte ist? Wie soll da Ordnung und Ähnlichkeit wahrzunehmen sein, woraus kann da das Vergnügen entstehen? In solch einem schwierigen Falle bleibt dem Künstler nach Schlegels Ansicht nichts anderes übrig, als das eigene Vorbild aufzugeben, und die von demselben Gegenstande im Bewusstsein der Massen fortlebende Ansicht, die Tradition sich als Vorbild zu setzen. Dieser Ausspruch, der unseren jetzigen Anschauungen kaum entsprechen dürfte, wird aber erst durch die Vergleichung mit Schlegels Quelle, den Fraguierschen 'Réflexions sur les Dieux d'Homére' [1]) recht verständlich.

Nachdem der gelehrte und fein gebildete Akademiker der Vorwürfe Erwähnung gethan, von denen Homer wegen der Art, wie er seine Götter dargestellt hat, getroffen wurde, sagt er (S. 3): 'Un poëte n'est qu'un poëte, c'est-à-dire, un peintre, un imitateur; il ne produit pas son objet, mais il l'imite, il le peint: cela ne souffre point de difficulté. Quelque idée qu'il ait luy-mesme sur la divinité, comme il parle pour estre

[1]) Histoire de l'Académie Bd. 3. Mémoires S. 1—7.

entendu et pour plaire, il ne sort point du systeme reçû communément. Ainsi Homére, né au milieu du paganisme, n'a pas dû représenter les Dieux autrement, qu'il ne les a représentez . . . . . Voilà ce qui a produit la Théologie qu'Homére a suivie, et qu'il a dû suivre comme poëte. Il ne l'a pas inventée, il la reçûë. . . . . .

Dans cette situation que doit faire ou le peintre ou le poëte? La réponse à cela est aisée. Il doit peindre les dieux tels qu'il les reçoit de la réligion reçûë, et de la tradition des hommes . . . . . Il a esté mauvais théologien, mais comme il a peint les dieux tels qu'ils estoient dans l'opinion des hommes, pour estre mauvais théologien, il n'en a pas esté moins bon poëte'. Fraguier rechtfertigt und verteidigt einen besonderen Fall, indem er auf den allgemein gültigen Grundsatz verweist, während Schlegel umgekehrt von der Theorie ausgehend, nur zur Erläuterung ein Beispiel hinzufügt (143,17–34). Von dem verschiedenartigen Ausgangspunkte abgesehen, erscheint uns der geistige Zusammenhang unverkennbar; denn was Fraguier von den Göttern Homers sagt, gilt in gleichem Masse von den Helden des Altertums[1]).

Der Umstand, dass wir schon manche ästhetische Erörterung Schlegels auf zwei Quellen, auf die Publikationen der französischen Akademie und die theoretischen Schriften des G. J. Vossius zurückgeführt haben, könnte die Frage berechtigt erscheinen lassen, ob denn unser Schriftsteller nicht näher dem holländischen Gelehrten als den französischen Akademikern steht. Hier haben

---

[1]) Einen ähnlichen Grundsatz führt auch Aubignac in seiner Pratique du Theatre (a. a. O. S. 66) aus Synesius (Encomium calvitii) an: 'C'est-pourquoi Synesius a fort bien dit que la Poësie et les autres Arts, qui ne sont fondés qu'en imitation, ne suivent pas la verité, mais l'opinion, et le sentiment ordinaire des hommes'. Vgl. Druon, Etudes sur la vie et les oeuvre de Synesius 1859 S. 253 und Volkmann, Synesius von Cyrene. 1869 S. 158 f.

wir die beste Gelegenheit, die Haltlosigkeit einer solchen Vermutung darzulegen. In seiner Poëtik sagt Voss nämlich gerade das Gegenteil von der Fraguierschen Behauptung (Poeticarum institutionum Libri tres. Liber I § 16): 'Sed de Diis non ita facile est absolvere poëtas'; und § 17: 'Interim nonnihil poëtarum culpam minuit, quòd putarent, non sibi deos esse describendos, quales esse debeant, aut reapse essent; sed cujusmodi vulgò esse judicentur'.

Nichts würde gewiss auch näher liegen als einen Zusammenhang zwischen dieser Abhandlung 'Von der Nachahmung' und dem 'Liber De Imitatione, cum oratoria, tum praecipue poëtica' (Amstelodami, apud Ludovicum Elzevirium. 1647) des G. J. Vossius zu vermuten; diese Arbeit enthält jedoch lediglich eine Anweisung, wie man 'nach berühmten Mustern' arbeiten, wie man Dichter und Redner, um einen höheren Grad der Kunstfertigkeit zu erlangen, nachahmen solle. Dasselbe gilt ferner von Racines 'Dissertation sur l'utilité de l'imitation, et sur la maniére dont on doit imiter' (Mémoires 6, 233—245), wie auch von dem Werke: 'De poëtica imitatione. Libri quinque Bernardino Parthenio Spilimbergio Authore. Venetiis. Apud Ludouicum Auancium. MDLXV'.

Dass Schlegel sich der Fraguierschen Meinung anschloss, ja diesen besonderen Fall zu einem allgemein gültigen Grundsatz erhob, ist ein interessanter Beweis, wie sehr er allen revolutionären Bestrebungen und Wagnissen in der Kunst abhold und wie überzeugt er von der Möglichkeit war, seine ästhetischen Ziele durch ruhig und verständig durchgeführte Reformen erreichen zu können.

Er besass jedoch andererseits einen viel zu guten Geschmack, um eine Ähnlichkeit zu fordern, die die Erfindungskraft lahmlegen, die poetische Phantasie ertöten müsste. Die von ihm geforderte Übereinstimmung bezieht sich nur auf die Hauptpunkte; denn die zahl-

reichen unvermeidlichen Unähnlichkeiten werden seiner Meinung nach nicht bemerkt, wenn sie nur gut versteckt sind (147,9–31); er zeigt dies an den verschiedenen Bearbeitungen desselben historischen Stoffes oder derselben Fabel, Bemerkungen, die uns bereits aus jenem Briefe über das Trauerspiel der Alten und Neuern bekannt sind (148,4–18. § 21).

Die Hauptbedingung jeder guten Nachahmung ist erreicht, wenn dem Zuschauer die Möglichkeit geboten wird, in seiner Phantasie zwei Vorstellungen, eine vom Vorbilde und eine vom Bilde zu erwecken; wird dies nicht ermöglicht, so fällt die ganze Wirkung der Nachahmung selbstredend weg. Dies kann aber in dreierlei Fällen eintreten:

erstens, wenn das Bild dem Vorbilde zu nahe gebracht, zu ähnlich gemacht wird, so dass eigentlich statt der Ähnlichkeit die Gleichheit, welche das Vergnügen ausschliesst, Platz greift,

zweitens, wenn der Leser oder Zuschauer überhaupt keine Kenntnis vom Vorbilde hat,

drittens, wenn der Nachahmende es unterlässt, eine Vorstellung des Bildes zu erwecken.

Mit dieser Nebeneinanderstellung dürfte man schwerlich einverstanden sein; denn die im ersten und dritten Fall hervorgehobenen Mängel treffen lediglich den Künstler, während der zweite Fall eine Unzulänglichkeit des Stoffes oder des Zuhörers zur Voraussetzung hat. Was diesen letzteren betrifft, so schliesst Schlegel solche Stoffe nicht aus, fordert aber zugleich vom Nachahmer, dass er gleichzeitig mit der Erweckung der Vorstellung des Bildes auch eine Vorstellung vom Vorbilde gebe. Wie dies nun geschehen soll, zeigt er durch den Hinweis auf die Darstellung eines neuen, unbekannten Charakters im Trauerspiele.

Es ist gewiss interessant, hier auf die Spuren Shakespeareschen Einflusses zu stossen. Die hier (151,28—152,4) empfohlenen Kunstgriffe sind nämlich dieselben, die er

in der 'Vergleichung' (81,15—82,26) dem grossen Britten so glücklich abgeguckt hatte[1]).

Bei der Anempfehlung der Gleichnisse (152,8–16) scheint Schlegel das vierte Kapitel von Breitingers Abhandlung 'Von den lehrreichen Gleichnissen' vorgeschwebt zu haben, da dieser dieselben nach Eratosthenes ebenfalls *διδασκαλίας* und nicht *ψυχαγωγίας ἕνεκα* angewendet wissen will[2]). Auch legt Schlegel hier dem 'Unterrichten' dieselbe ausgedehnte Bedeutung bei wie Breitinger, der 'unter dem Nahmen des Unterrichtes', den er diesen [lehrreichen] Gleichnissen vornehmlich als ihren Hauptzweck zuschrieb, 'Lob, Tadel, Bestraffung' mitbegriff[3]). Ebenso scheint er den Grundgedanken, das Gleichnis als ein Mittel zur Erweckung der Vorstellung von einem unbekannten Dinge anzuwenden, der nämlichen Quelle entnommen zu haben; denn Breitinger sagt[4]): 'Es giebt eine Menge Dinge, von welchen niemand andere als dunckele Begriffe haben kan, und welche sich nicht beschreiben lassen, weil keine Merckmahle in denselben vorhanden sind, die man von einander unterscheiden könne. Da ist kein anderer Weg, diese dunckele Begriffe andern beyzubringen, als dass man ihnen die Sachen selbst in ihrer Natur, oder wenigst in einem ähnlichen Bilde, vor Augen legt' (§ 22).

Wir haben soeben gesehen, wie sich unser Schlegel das etwa zwischen Vorbild und Bild eintretende Missverhältnis beseitigt denkt. Es kann aber noch ein Missverhältnis eintreten (§ 23), und zwar zwischen dem nachgeahmten

---

[1]) Vgl. besonders den hier 151,37 erteilten Rat 'die Beschreibung gliedweise vorzutragen' mit 81,15—17. Da Schlegel den sonst so verunglückten Charakter des Erzbösewichts Ulfo im Canut sichtlich auf diese Weise zu bilden sich bemühte, so wäre sein Canut (1746) das erste deutsche Drama, an dem ein Einfluss Shakespeares sich nachweisen liesse.

[2]) Von den Gleichnissen S. 111.

[3]) Ebenda S. 126.

[4]) Ebenda S. 13.

Bilde und dem hervorzurufenden Eindrucke: das Bild kann nämlich möglicherweise so heftige Leidenschaften erwecken, dass die Kunst des Nachahmenden darüber vergessen oder übersehen, und infolge dessen auch der Endzweck nicht erreicht, d. i. das Vergnügen, nicht erweckt wird. In diesem Falle rät er, falls man solch einen Stoff nicht lieber ganz unberührt lassen wolle, den rein stofflichen Eindruck so weit herabzustimmen, zu lindern und zu mildern, mit einem Worte das Bild unähnlich zu machen, bis die vom Künstler angewendeten Züge wieder hervortreten können und, um diesen Schillerschen Gedanken mit Schillerschen Worten auszudrücken, bis sich letzterer in diesem poetischen Kampf den Stoff unterwürfig[1]) gemacht hat.

Sonst enthält dieser Paragraph wenig, was nicht bereits in der 'Abhandlung von der Unähnlichkeit in der Nachahmung' erörtert worden wäre; an beiden Orten finden wir dieselben Beispiele und die nämliche abfällige Kritik über die allzu naturwahre und bis ans Ekelhafte genaue Schilderung, die Brockes von einem alten Weibe gemacht hat (vgl. 154, 21–25 mit 98, 16–22). Unwillkürlich erinnern uns diese Worte an einen Ausspruch seines grossen Neffen August Wilhelm; dieser tadelt den Maler Denner, den er verächtlich unter die 'mikroskopischen Menschenmaler' zählt, wegen seiner Köpfe (des Greises und der Greisin im Belvedere und in der Münchener Pinakothek), bei denen man 'mit dem Mikroskop die Poren und Härchen der Haut und das Wasser im Auge sieht' (Vorl. über schöne Litteratur und Kunst. D. Litt.-Denkm. des 18. u. 19. Jahrh. 17. 1, 200, 30 und Minors Vorrede LI).

In dieser so unschuldig aussehenden Meinungsäusserung Elias Schlegels steckt aber ein schlau ver-

[1]) Brief an Goethe v. 11. Januar 1797 (Briefwechsel 1^4, 218. Nr. 266).

borgener Seitenhieb gegen Breitinger, der gerade diese Beschreibung des Brockes (noch dazu in einem Athemzuge mit der Beschreibung des Thersites in der Ilias!) mit folgenden lobenden Worten begleitet hatte[1]): 'Wem gefällt nicht folgendes Gemählde von einem alten Weibe, in dem Neujahrs-Gedichte von 1722 in Brockes Irdischem Vergnügen'[2])? Aus diesem Urteile Schlegels spricht aber gleichzeitig die, wenn auch noch nicht vollkommen gereifte und geklärte Überzeugung von der Notwendigkeit einer höheren Harmonie zwischen Form und Inhalt, ferner auch der ihm fast angeborene und durch ästhetische Grundsätze gefestigte Hang zum Idealisieren, der ihn ebensosehr von Gottsched als von den Schweizern unterscheidet.

Weil im Grunde genommen der litterarische Kampf zwischen diesen beiden Schulen viel mehr um die Zulässigkeit und Berechtigung gewisser Stoffe, als um die Form im höheren Sinne geführt wurde, bei Schlegel dagegen die Frage nach dem Stoffe in den Hintergrund tritt und die meisten seiner Untersuchungen nicht dem 'was', sondern dem 'wie' gewidmet sind, so hatte letzterer eigentlich von vornherein von seinen Landsleuten nicht viel zu lernen. Als derjenige, der auch auf diese idealisierende Richtung bestimmend und bildend eingewirkt hat, ist abermals Abbé Fraguier zu nennen, der sie in der 'Dissertation sur l'éclogue'[3]) mit besonderer Wärme befürwortet hatte. 'Toute poësie est une imitation' heisst es da[4]). 'La poësie bucolique a pour but d'imiter ce qui se passe et ce qui se dit entre les

[1]) Critische Dichtkunst 1, 69.

[2]) Adolf Schlegel, der, wie es aus dem gleichzeitigen Anführen des Thersites klar ersichtlich ist, die betreffende Stelle aus Breitingers Dichtkunst vor Augen hatte, stellt sich in der Entscheidung dieser Frage (Batteux. 2. Auflage. S. 72 Anm.) ganz auf die Seite seines Bruders.

[3]) Mémoires de l'Académie 2, 121—140.

[4]) a. a. O. 122.

bergers. Mais elle ne doit pas s'en tenir à la simple représentation du vray réel, qui rarement seroit agréable; elle doit s'élever jusqu'au vray idéal, qui tend à embellir le vray, tel qu'il est dans la nature, et qui produit dans la poësie comme dans la peinture, le dernier point de perfection'; und gegen Schluss dieser Abhandlung schärft er das noch einmal ein[1]: 'C'est ici qu'il est nécessaire que le poëte, qui fait parler des bergers, se ressouvienne que le but de son art n'est pas tant de peindre d'après la nature et le vray simple, que d'après le vray idéal et composé; afin qu'il ne se trompe pas dans le choix des choses qu'il doit exprimer, et qu'il n'aille pas offrir à l'imagination de ses lecteurs la misere et la pauvreté de la campagne, lorsqu'on attend de luy qu'il en découvre les vrayes richesses et la commodité'.

Hatte Schlegel schon in den ersten Jahren seiner litterarischen Wirksamkeit Fraguiers Ansicht, dass man das Schäferleben in der Litteratur und auf dem Theater salonfähig machen müsse, zu der seinigen gemacht (14,80–87), von um so grösserer Bedeutung musste für seine ästhetischen Ideen dessen Gedanke 'du vray idéal et composé' sein, den Fraguier selbst in der erwähnten Abhandlung auf folgende Weise[2] näher bestimmt: 'Il en est de la poësie pastorale comme du paysage, qui n'est presque jamais peint d'après un lieu particulier, mais dont la beauté résulte de l'assemblage de divers morceaux réünis sous un seul point de vûë; de mesme que les belles Antiques ont esté ordinairement copiées, non d'après un objet particulier, mais ou sur l'idée de l'ouvrier, ou d'après diverses belles parties prises de différents corps, et réünies en un mesme sujet'.

Wie scharfsinnig der junge Ästhetiker es verstand, diese bedeutenden Worte auszulegen und für seine Ausführungen zu verwerten, lehren uns seine geistreichen Bemerkungen in der Abhandlung von der Unähnlichkeit,

[1]) a. a. O. S. 132.
[2]) a. a. O. S. 122.

die sich an den feinen Vergleich des komischen Charakters mit dem Herkules unmittelbar anschliessen (102,3–8. § 23)[1]). Welches Gewicht Schlegel auf die künstlerisch zwischen Bild und Vorbild herzustellende Ähnlichkeit legte, und wie sehr er davon überzeugt war, dass im Erwecken des Vergnügens durch die Ähnlichkeit die Hauptaufgabe der Kunst besteht, ersehen wir am besten aus dem Schlussparagraph dieser Abhandlung, worin er alles andere, selbst die Vorzüge des gewählten Stoffes nur als Nebenmittel zur Beförderung dieses Vergnügens bezeichnet (156,6–20). Diese Eigenschaften des Vorbildes nennt er Vollkommenheiten, die um so grösser werden, jemehr Ordnung das Vorbild besitzt. Eine der grössten Vollkommenheiten des Vorbildes ist aber, wenn es mehr in den Verstand als in die Sinne fällt und auf diese Weise das Vergnügen mit dem Unterrichten verbindet (157,11–33). Mit diesen Ausführungen Schlegels vergleiche man folgende Stelle aus dem Aufsatze des Abbé Massieu: 'Deffense de la poësie'[2]), in dem er die Dichtkunst gegen die Ausfälle Platons in Schutz nimmt[3]): 'Veut-on presque à coup sûr inspirer [aux hommes] l'envie d'approfondir une chose, il ne faut que leur laisser entrevoir qu'on la leur cache. Ces voiles et ces gazes que les poëtes mettoient sur les instructions, donnoient de l'empressement pour des véritez sur lesquelles on n'auroit pas jetté les yeux, s'ils les eussent présentées toutes nuës.

Enfin, cette maniére flattoit agréablement l'amour propre des lecteurs, en leur donnant lieu de penser qu'ils faisoient quelque usage de leur pénétration.

---

[1]) Vgl. Borinski a. a. O. S. 208 f. Auch in diesen Gedanken findet sich eine merkwürdige Übereinstimmung zwischen Schlegel und Quatremère de Quincy's 'réunion des beautés éparses' (a. a. O. 303).

[2]) Mémoires de l'Académie des inscriptions et belles lettres 2, 161—187.

[3]) a. a. O. S. 164.

L'esprit de l'homme est naturellement vain. Il n'aime pas qu'on lui montre les objets trop à découvert; il veut . . . . qu'on lui laisse quelque chose à deviner'.

Ähnlich hat sich Schlegel noch einmal in dem Briefe an Bodmer vom 18. September 1747 [1]) über dieses 'Unterrichten' ausgesprochen: 'Die Gelehrsamkeit ist eine schlechte Sache, wenn sie nur für diejenigen arbeitet, die auch gelehrte werden wollen. Der Gelehrte und der bel esprit denken für diejenigen, die nicht genug denken und nicht schreiben wollen, und die ihren Verstand nur zum Zeitvertreib mit dergleichen Sachen unterhalten wollen; So wie der meiste Theil der Menschen thun. Diesen muss man das Werkzeug des Witzes, die Sprache, so leicht als möglich zu verstehen machen'.

Als das zweite Nebenmittel das Vergnügen zu befördern bezeichnet Schlegel das 'Sylbenmaass' in der Dichtkunst (160,20–27), wobei er also wieder in denselben Fehler, den wir bereits bei der Besprechung der Komödie in Versen hervorgehoben haben [2]), verfällt. Diese Nebenmittel hält Schlegel für etwas Zufälliges; nun ist aber der Vers als Objekt der Nachahmung ein notwendiger, wesentlicher Teil derselben. Diesen Widerspruch kann man sich höchstens so gelöst denken, dass Schlegel, um für seine Reim- und Verstheorie möglichst viele Anhänger zu gewinnen, den Vers nicht nur als eine Notwendigkeit, sondern auch als eine Zierde bezeichnen will.

Was er sonst hier über die zu wählenden Stoffe sagt, ist unbedeutend und entbehrt der gewohnten Klarheit und Bestimmtheit. Indem er etwas Überflüssiges zu thun glaubt, wenn er hier alle Regeln von der Wahl der Vorbilder zusammenbringen wollte (158,3–8), verfällt er in ein Lavieren zwischen Gottsched und den Schweizern,

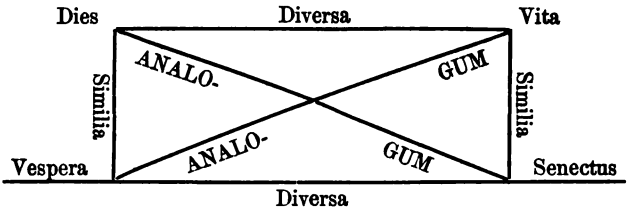
[1]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 55.
[2]) o. S. XLVI f.

deren Schriften er, wie aus den angeführten Parallelstellen und dem Anfange seines Briefes an Bodmer vom 15. September 1745 hervorgeht[1]), schon frühzeitig kennen gelernt. So verweist er ohne die Verfasser zu nennen, am Schlusse dieser Abhandlung auf Bodmers 'Abhandlung vom Wunderbaren' (158,12) und die Breitingers von den Gleichnissen (159,12), zugleich werden wir aber durch die Erwähnung der Figuren und 'Zierrathen' der Nachahmung an das IX. und X. Cap. von Gottscheds 'Critischer Dichtkunst' erinnert.

Gegen einen etwaigen Vorwurf, wir hätten es versäumt, bei der Betrachtung der verschiedenen Schriften, unter deren Einflusse diese Ideen heranreiften, Schlegels Verhältnis zur Quelle aller Quellen, zu den Schriften des Aristoteles, zu bestimmen, rechtfertigen wir uns dadurch, dass wir trotz sorgfältiger Prüfung ein unmittelbares Zurückgehen auf dieselben nicht ermitteln konnten. Wenn unser sonst an Citaten so sparsamer Ästhetiker auch ein paarmal den Namen des grossen Aristoteles erwähnt, so geschieht dies erstens mehr nebenher und nicht an den grundlegenden Stellen seiner Ausführungen und zweitens nicht in der Form, die eine unmittelbare Bekanntschaft mit der Quelle wahrscheinlich machen würde. Das einzige aus Aristoteles entlehnte Beispiel (Poëtik Kap. 21, 6), ist der Vergleich zwischen dem Alter und dem Abende. Mit der weiteren Ausführung aber, die Schlegel von diesem Gleichnisse giebt (127,14–22), vergleiche man die graphische Darstellung, die Daniel Heinsius in seinem, wie Schlegel (49,23) sagt, 'brauchbaren Buche' De tragoediae constitutione[2]) gegeben hat:

[1]) 'Ew. HochEdelgeb. sind nicht die erste Person, der ich zu erkennen gebe, wie hoch ich Dieselben schätze und wie hoch ich iederzeit Dero Schrifften, so wohl als Herrn Professor Breitingers Werke gehalten habe'. (Abschr. Hrn. Dr. Munckers aus der Züricher Stadtbibliothek, teilweise gekürzt in den Werken 5, XXXIX f. und der Schluss des Briefes auch von J. Crueger in Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 48 f. mitgeteilt.)

[2]) Lugd. Batav. 1643. S. 353 (Emendationes et notae).



Wie ersichtlich stimmen, abgesehen vom begleitenden Texte, den hier zu citieren zu weitläufig wäre[1]), die Worte Schlegels vollkommen mit dieser Darstellung überein; möge dies eine Beispiel als Beweis gelten, dass Schlegel zu dieser Zeit noch weiter als bis zu den Kommentaren nicht vorgedrungen war.

Ebenso verhält es sich mit dem Vergnügen, dem Endzwecke der Nachahmung; wohl hat Aristoteles (Poëtik Kap. 4, 2) die Freude an den Erzeugnissen der Nachahmung als eine natürliche Eigenschaft aller Menschen bezeichnet und in der Rhetorik (Buch I, Kap. 11) die Kunst des Malers, des Bildhauers, des Dichters, weil sie ähnliches hervorbringe, als etwas Angenehmes erklärt. Die französischen Ästhetiker haben aber dasselbe, freilich unter dem Einfluss obiger Stellen des Aristoteles, jedoch bestimmter und mundgerechter behauptet und hinzufügend, dass das Vergnügen der Endzweck der Nachahmung sei, auch auf die verschiedensten Fälle angewendet. Ist es denn nicht wahrscheinlicher, dass Schlegel also auch in dieser Grundidee sich eher von denjenigen hat beeinflussen lassen, mit deren Schriften wir eine oft bis ins einzelnste gehende Übereinstimmung nachgewiesen, als dass er in so jungen Jahren die zahlreichen Schriften des Aristoteles, des Cicero und etwa noch

[1]) Wir citieren nur folgendes aus S. 352: Quare cum in eo se habeat secundum ad primum, sicut quartum se habet ad tertium, et quartum ponatur pro secundo, sicut secundum ponitur pro quarto, hic, ut proportio manet, ita tollitur translatio; non defectu rei quae manet, verum vocis, quae non datur.

Plutarchs Tractat 'Quomodo adolescens poetas audire debeat', mit dem er freilich in vielen Punkten übereinstimmt[1]), studiert hätte?

Man vergesse nicht, dass einzelne Wendungen und Grundsätze der aristotelischen grundlegenden Schrift durch die zahlreichen Poetiken der Renaissance schon frühzeitig als Scheidemünze in Umlauf gesetzt wurden; freilich sahen diese Münzen später so abgebraucht und abgerieben aus, dass ihre Herkunft nicht leicht zu erkennen war. So weist z. B. schon Harsdörfers sprüchwörtlich berühmt gewordener 'Poetischer Trichter' Anschauungen über die Nachahmung auf, die mutatis mutandis auch in dem Schlegelschen Aufsatze keine verächtliche Rolle gespielt hätten; die Frage ist nur, ob dieselben von Harsdörfer gefühlt und verstanden wurden[2]). Doch da damals Harsdörfer dem Schlegelschen Gedankenkreise zu ferne lag, als dass er dessen Bemühungen 'die tiefquellenden Flüsse des entfernten Helikons über mühsame Berge in unsere hochdeutsche Sprache zu überbringen', hätte beachten können, so blieben ihm nur die Schriften Gottscheds und der Schweizer übrig, die er zu berücksichtigen und denen gegenüber er Stellung zu nehmen hatte.

Wie er sich gegen Gottscheds Ausführungen über die Nachahmung verhielt, haben wir bereits betont; auch haben wir darauf hingewiesen, wie sehr Breitingers auf das Stoffliche gerichtete Untersuchungen schon durch die Beschaffenheit ihres Vorwurfes selbst von den seinigen

---

[1]) So finden wir im 3. Absatze: *ἐν οἷς μάλιστα δεῖ τὸν νέον ἐθίζεσθαι, διδασκόμενον ὅτι τὴν πρᾶξιν οὐκ ἐπαινοῦμεν ἧς γέγονεν ἡ μίμησις, ἀλλὰ τὴν τέχνην εἰ μεμίμηται προσηκόντως τὸ ὑποκείμενον.* und: *οὕτως ὁ νέος ἀναγιγνώσκων ἃ Θερσίτης ὁ γελωτοποιὸς ἢ Σίσυφος ὁ φθόρος ἢ Βάτραχος ὁ πορνοβοσκὸς λέγων ἢ πράττων πεποίηται, διδασκέσθω τὴν μιμουμένην ταῦτα δύναμιν καὶ τέχνην ἐπαινεῖν.* Herchers Ausgabe. Leipzig 1872 40,16 ff. u. 41,2 ff.

[2]) Tittman (a. a. O. 32—57) beschränkt sich lediglich auf einen Auszug.

unterschieden waren[1]). Es weichen denn auch die in der Züricher 'Critischen Dichtkunst' entwickelten Ansichten über poetische Nachahmung in wesentlichen Punkten von den Schlegelschen ab. So lesen wir dort (1, 63 f.): 'Die grösste Vollkommenheit (der Mahlerei und Dichtkunst) bestehet in der vollkommenen Uebereinstimmung zwischen dem Urbild in der Natur und der durch die Kunst verfertigten Schilderey' und (2, 7 f.): 'Es beruht die gantze Kunst des poetischen Mahlers auf folgenden zwo Grund-Regeln; dass die Bilder, die er sich von den Dingen formiert, den Sachen selbst vollkommen gerecht und gleich seyn; und, dass auch die Worte die Bilder vollkommen ausdrücken. Wenn dieses ist, kan es nicht fehlen, die mahlerische Vorstellung des Redners und des Poeten muss eine ebenso starcke Würckung auf das Gemüthe des Lesers thun, als das gegenwärtige Urbild in diesem Licht betrachtet selbst thun würde. Inmassen diese gegebenen Regeln in dem mathematischen Schluss gegründet sind: Wenn a = b. und b = c. so ist c = a'. Gerade in dieser mathematischen Formel drückt sich der ganze Unterschied der Auffassung am überzeugendsten aus: statt des Gleichheitszeichens setzt Schlegel das der Proportion, er fordert eben nur Ähnlichkeit, während Breitinger die Gleichheit als das Ideal der Nachahmung sich vorstellt. Wo Gleichheit vorhanden ist, kann oder muss auch selbstverständlich die Verwechslung des 'Urbildes' mit dem Bilde, also auch die Täuschung eintreten und Breitinger scheut sich durchaus nicht, diese letzten Folgerungen zu ziehen (1, 84): 'Die Kunst des Poeten und des Mahlers, suchet durch den unschuldigen Betrug der künstlichen Nachahmung eben diejenigen Eindrücke in

[1]) Ohne irgend eine Parallele zwischen Schlegels Ansichten und denen der Züricher 'Critischen Dichtkunst' ziehen zu wollen, sagt der Recensent in der Neuen Bibl. d. schönen Wiss. 1, 44: 'Unter uns hat Breitinger in seiner kritischen Dichtkunst viel rühmliches davon [von der Nachahmung] angemerket'.

dem Gemüthe der Menschen zu erwecken, welche es von den gegenwärtigen in der Natur vorkommenden Dingen, selbst empfangen würde'; noch deutlicher ist dies im Abschnitte von den Beywörtern ausgedrückt (2, 260): 'Es hat aber die Poesie noch ihr besonderes Ammt und Zweck, in so ferne sie eine Kunst ist, die in der Nachahmung bestehet, und durch die augenscheinliche Aehnlichkeit ihrer Vorstellungen mit denen Originalen in der Natur angenehm zu berücken und ein empfindliches Ergetzen zu gewähren suchet' und 1, 55: Der Poet handelt der Natur gegenüber 'bloss als ein guter Abdrücker und unterscheidet sich von dem Historico alleine durch den Zweck und die Kunst seiner Gemählde'. Nur in der 'Erweckung des Vergnügens' besteht zwischen beiden eine grössere Übereinstimmung, obwohl es auch hierin bei den Schweizern an widersprechenden oder wenigstens schwankenden Äusserungen nicht fehlt.

Im J. 1746, also drei Jahre nach begonnener und ein Jahr nur nach vollendeter Veröffentlichung der Schlegelschen Abhandlung erschien in Paris das Werk des Abbé Batteux 'Les beaux arts réduits à un même principe', das, wie schon bemerkt[1]), die tief gedachten Arbeiten Elias Schlegels aus dem Felde schlug. Beide Theorien, die nur die unzulängliche Definition der Lyrik gemein haben[2]), gehen gleich in ihren Grundfragen vollkommen auseinander: Schlegels Untersuchungen behandeln das 'wie' und das 'wozu', während Batteux die Frage 'Was soll nachgeahmt werden?' zum Ausgangspunkte seiner Erörterungen macht. Da nach des ersteren Ansicht in erster Linie durch die Betrachtung der vortrefflichen Nachahmung das Vergnügen in uns erweckt wird, so haben wir eigentlich nur dem Künstler alles zu danken; nach Batteux liegt aber das Hauptverdienst im Vorbilde, im glücklich ausgewählten und geschickt

[1]) S. oben S. X.

[2]) Für Batteux hat dies R. Zimmermann, Aesthetik 1, 211, wie wir glauben, schlagend nachgewiesen. S. oben S. C ff.

aufgeputzten Stoffe, in der schönen Natur, 'dem schönen Wahren'. Es kann demnach nicht wundernehmen, dass die trotz ihres hoch idealen Anstriches im Grunde doch grob realistische Theorie des französischen Professors [1]) mit ihrer praktischen Anwendbarkeit sich viel schneller Freunde zu erwerben vermochte, als dies mit den ätherischen, in der Betrachtung der reinen Form aufgehenden, und infolgedessen bloss dem wahren Künstler und Kunstkenner verständlichen Ideen des jungen Leipziger Studenten der Fall sein konnte.

Der ungeheuere Einfluss dieser französischen Theorie hatte aber keinen revolutionären und nicht immer einen reformatorischen Charakter; so stimmte z. B. die dramatische Theorie Batteux' mit der Gottscheds so ziemlich überein [2]), der sich auch mit Stolz 1754 an einen 'Auszug' dieses Werkes machte; aber bedeutendere noch als er haben dasselbe übersetzt, erläutert und erweitert. Für uns sind von besonderer Wichtigkeit die Bemerkungen, die Johann Adolf Schlegel seiner Übersetzung von 'Batteux' Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz' [3]) beigefügt hat; denn er hat darin nicht nur, nach dem richtigen Urteile M. Mendelssohns gezeigt, 'dass die Batteuxschen Grundsätze keine ausgemachten Orakelsprüche sind' [4]), sondern auch, wenngleich nur mit wenigen

[1]) Vgl. das vernichtende Urteil R. Zimmermanns, Ästhetik 1, 210 ff. und H. v. Stein a. a. O. S. 122.

[2]) Vgl. Kobersteins Grundriss 5^5, 351 f. S. oben S. XCIX u. Anm. 1.

[3]) Die erste Ausgabe Leipzig 1751, die zweite, nach der wir citieren, 1759, die dritte in zwei Teilen 1770, die erste mit sieben, die zweite mit neun, die dritte mit elf selbständigen Abhandlungen.

[4]) Bibl. der schönen Wissenschaften Bd. 3 St. 2 S. 341—361 in der Recension von Ramlers Batteux. In dem geistvollen Aufsatze 'Betrachtungen über die Quellen und Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften' (ebendaselbst Bd. 1 St. 2 S. 231—268, vgl. Koberstein 3^5, 340 u. Anm. 33) hat er die ganze Unzulänglichkeit der Batteuxschen Lehre nachgewiesen. Adolf Schlegels eigene ästhetische Ansichten sind eine Verschmelzung der Ansichten Batteux' und Baumgartens.

Worten, der einschlägigen Leistungen seines Bruders gedacht: so vergleicht er nicht mit Unrecht[1]) Batteux' 'schöne Natur' mit den nach der Ansicht Joh. Elias' zulässigen oder notwendigen Unähnlichkeiten (97,23 ff.). Auch bestimmt er in ähnlicher Weise wie sein Bruder das Verhältnis 'des Vergnügens und des Unterrichtens' zur Poesie und Kunst[2]): 'Wie die Ergetzung in der Poesie, und der Nutzen in der Prosa, sich die erste Stelle zueignet: So muss der Unterricht in der Poesie, und die Anmuth in der Prosa, nur die zweyte Stelle haben'. Gleichzeitig finden wir ein sehr verständiges Urteil über die Art, wie Batteux die Nachahmungstheorie auch auf die Lyrik angewendet wissen will, wobei er, ohne es vielleicht zu wissen und zu wollen, auch seinen Bruder trifft: 'Ich läugne übrigens nicht', sagt er[3]), 'dass man auch seine eignen Empfindungen nachahmen könne. Das geschieht, wenn der Poet aus dem Vorrathe der Erfahrungen, die er an sich selbst gemacht hat, die Empfindungen . . . . hervorholt, sie den Personen, die er aufführt, in den Mund zu legen, oder wenn ihm eine Liebe, die er ehemals fühlte, den Ton angiebt, eine erdichtete Liebe zu besingen. Aber seine eignen Empfindungen auszudrücken, das kann ohnmöglich so viel heissen, als nachbilden, fingere, ὑποκρίνειν'. Ferner haben wir noch einen Ausspruch zu verzeichnen[4]), der ebenfalls dem Grundsatze des älteren Bruders in einem wesentlichen Punkte widerstreitet; der Kommentator Batteux' bestreitet nämlich, dass die Ähnlichkeit des Vorbildes mit seinem Nachbilde die einzige oder die vornehmste Quelle des Vergnügens, welches uns die Künste gewähren, sei; 'das Genie des Künstlers, . . . die Vollkommenheiten des gewählten Gegenstandes . . . und das Verhältnis dieses

[1]) Anm. zu S. 56.

[2]) In der angehängten Abhandlung 'von der Eintheilung der schönen Künste'. S. 331 f.

[3]) S. 202 Anm. S. oben S. C ff.

[4]) S. 203 Anm.

Gegenstandes zu uns, . . . indem es unsere Begriffe entweder ausbessert und erweitert oder . . . unser Herz rührt, tragen insgesammt ihren Antheil bey; . . . und die Nachahmung, oder wenigstens ein Schein der Nachahmung ist keinesweges unentbehrlich nöthig, wenn wir an etwas unser Wohlgefallen finden, wenn wir durch ein Gedicht entzückt werden sollen'.

Schliesslich möchten wir noch einer Äusserung Lessings Erwähnung thun. Anknüpfend an Nicolais 'Abhandlung vom Trauerspiele' bemerkt er in Übereinstimmung mit Elias Schlegel[1]): 'Das Vergnügen über die Nachahmung als Nachahmung ist eigentlich das Vergnügen über die Geschicklichkeit des Künstlers, welches nicht anders als aus angestellten Vergleichungen entstehen kann'; aber er fügt hinzu: 'es ist daher weit später als das Vergnügen, welches aus der Nachahmung, insofern ich sie für die Sache selbst nehme, entsteht, und kann keinen Einfluss in dieses haben'.

Um so überraschender ist es, im offiziellen Organ der Schweizer, den 'Freymüthigen Nachrichten von neuen Büchern und andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen'[2]) einen längeren Aufsatz zu finden, dessen Verfasser mit Geschick und Verständnis aus den Grundsätzen der hier ausdrücklich genannten 'Abhandlung von der Nachahmung', mit denen er sich sehr vertraut zeigt, seine Beweise für die ästhetische Berechtigung der Oper, herleitet. Ist es auch nur der wörtliche Abdruck jenes Aufsatzes aus dem 'Hamburger Correspondenten' (vom 4. August 1745), den schon Danzel auszugsweise in seinem Buche über Gottsched[3]) mitgeteilt hat, und als dessen Verfasser Zingg, der Herausgeber des letztgenannten Blattes, anzusehen ist, so ist es bedeutsam genug, diese Grundsätze, die den Schriften der

[1]) Brief an Nicolai vom 2. April 1757. Redlichs Ausgabe 20, 1, 104 f. Nr. 41.

[2]) 3. Jahrgang, V. St., 2. Hornung 1746.

[3]) S. 121 und 278.

Schweizer offenbar widersprachen, bis in ihr amtliches Organ vordringen zu sehen[1]). Nicht wenig mag dazu die gegen Gottsched gerichtete Spitze dieses Aufsatzes beigetragen haben, der im ersten Stücke des 'Neuen Büchersaals' (S. 30 ff.) Voltaire lediglich aus dem Grunde sehr unglimpflich behandelte, weil er mit dem Singspiel Simson 'unter die Opernschreiber gegangen ist'; denn er erblickte darin eine 'Probe von dem Verfalle seiner Poesie und der Verderbniss seines bisherigen ziemlich richtigen Geschmackes'.

Gleichzeitig und in der ästhetischen Begründung ziemlich übereinstimmend mit den Ausführungen Zinggs[2]) im Hamburger Correspondenten, auf die wir leider nicht näher eingehen können, wurde in der 'Vorrede zum Ruhmredigen des Destouches' ebenfalls eine Verteidigung der Oper versucht.

Nur nach reiflichster Überlegung, die in Anbetracht der erst kürzlich wieder von Werner Söderhjelm beigebrachten Gegengründe[3]) doppelt geboten schien, haben wir uns entschlossen, diese Vorrede in die vorliegende Sammlung aufzunehmen und hiermit der Ansicht Danzels, der sie als ein Produkt Schlegels bezeichnete[4]), beizutreten. 'Chr. H. Schmids Nekrolog (oder Nachrichten von dem Leben und den Schriften der vornehmsten verstorbenen deutschen Dichter'), der in der Biographie

---

[1]) Die 'Freymüthigen Nachrichten', berichtet Bodmer an Sulzer am 12. Sept. 1747 (Briefe der Schweizer herausgeg. v. Körte, 1804. S. 69), 'sind eine Sammlung aus verschiednen fremden Zeitungen'. Vgl. u. S. CXLVI.

[2]) Aus einem noch ungedruckten Briefe Schlegels an Fr. v. Hagedorn vom 9. April 1746, im Besitze des Herrn Prof. Litzmann in Jena, erfahren wir, dass Schlegel sich später mit Zingg zerwarf; Johann Adolf hatte nämlich Zinggs in einer Ode spöttisch gedacht, letzterer davon Wind bekommen, und so wurde auch Elias in den Streit mit verwickelt.

[3]) a. a. O. S. 113 Anm. (vgl. o. S. LXXXIV. Anm. 2).

[4]) Gottsched S. 277 f.

J. E. Schlegels sich sonst ziemlich genau an die Mitteilungen Johann Heinrichs in den Werken hält, bringt zuerst[1]) die Notiz: 'Sonst vollendete Schlegel 1745 eine von Gärtner angefangene poetische Uebersetzung von dem Glorieux des Destouches'; von da ging sie über in Jördens' 'Lexicon deutscher Dichter und Prosaisten', der sie in die Biographie Gärtners[2]) und Joh. Elias Schlegels aufnahm. In Schmids 'Nekrolog' lesen wir aber auch: 'Mit Giseke gab er (J. E. Schlegel) gemeinschaftlich heraus 'Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe des Geschmacks', worin folgende Schauspiele übersetzt standen: der Klätscher von Voltaire, Deucalion und Pyrrha von Saint-Foix, das Mündel von Fagan und die Melanide von Nivelle de la Chaussée'; was auch Jördens (2, 138 u. 4, 504) wiederholt. Nun hat aber schon Söderhjelm auf Grund des im 5. Band von Schnorrs 'Archiv für Litteraturgeschichte' aus Kaestners Nachlass veröffentlichten Briefwechsels zwischen Giseke und Johann Adolf Schlegel richtig bemerkt, dass letzterer[3]) und nicht der ältere Johann Elias der Mitherausgeber dieser Beiträge[4]) gewesen. Indem er lediglich

[1]) Berlin 1785, 1, 231—266; die betreffende Stelle S. 246.

[2]) Ausg. v. J. 1807. 2, 6. 'Er übersetzte Linguets Beiträge zum spanischen Theater gemeinschaftlich mit Zachariae, so wie er mit Schlegel den Ruhmredigen des Destouches in Versen übersetzte'.

[3]) Ur Gisekes för någon tid sedan publicerade brefväxling med J. A. Schl. framgår emellertid tydligt att G.s medarbetare i den nämda tidskriften och ofversättaren af de däri offentliggjorda franska styckena varit Johann Adolf Schlegel. a. a. O. 113 Anm.

[4]) Leider ist es uns nicht gelungen, trotz zahlreicher Anfragen an die bedeutendsten Bibliotheken Österreichs und Deutschlands ein Exemplar dieser interessanten Sammlung aufzutreiben, selbst die Weidmannsche Buchhandlung in Berlin, in deren Besitz der frühere Leipziger Verlag übergegangen ist, besitzt sie nicht. Sie ist nach der freundlichen Mitteilung Prof. Dr. Krehls in Heinsius' Allgem. Bücher-Lexikon (3, 498) verzeichnet als: 'Sammlung einiger Schriften zum Zeitvertreibe

auf Grund eines Analogieschlusses J. E. Schlegel die Autorschaft dieser Vorrede abspricht, vermutet er in dem jüngeren Bruder Johann Heinrich, der aber erst am 26. April 1745 die Schule zu St. Afra verlassen hatte[1]), den Verfasser der vom 1. August 1745 datierten Vorrede und den Übersetzer des Destouchesschen Lustspieles. Wenn es schon gewagt ist, diese formvollendete Übersetzung einem Anfänger zuzuschreiben, so fällt es noch schwerer, folgende Worte (165, 24 f.) mit J. H. Schlegel in Einklang zu bringen: 'Vielleicht glauben sie (meine Leser), dass ich nur meine Meynung heimlich befestigen wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit hierinn keine Meynung habe'. Söderhjelms Ansicht, E. Schlegel sei im J. 1745 anderweitig zu sehr in Anspruch genommen gewesen, als dass er sich mit ähnlichen Arbeiten hätte beschäftigen können, zumal mindestens nicht gemeinsam mit Gaertner, dem er niemals sonderlich nahe gestanden[2]), ist in ihrer ersten Hälfte zu allgemein,

---

des Geschmacks. 6 Theile. 8°. Leipzig. Weidmann. 1746. 12 Groschen'. Herrn Prof. Dr. Schnorr von Carolsfeld in Dresden sind wir für folgende Mitteilungen aus den Messkatalogen sehr verbunden: '1746 Michaelis Bd. 1 Stück 1; 1747 Ostern Bd. 1 Stück 4, wird continuiret; 1747 Michaelis Bd. 2 St. 1'; mehr ist wohl nicht erschienen. Der anonyme Übersetzer von 'Des Herrn Saintfoix Theatralischen Werken. Leipzig 1750', der ausdrücklich dieser Sammlung Erwähnung thut, nennt ebenfalls nicht die Herausgeber derselben; er sagt (Bl. 3b): 'Das kleine Stück, Pyrrha und Deukalion ist in der Sammlung zum Zeitvertreibe des Geschmacks bereits auf eine solche Art übersetzt erschienen, dass ich meinen Uebersetzungen Ehre gemacht haben würde, wenn ich es diesem Bande eingerückt hätte'.

[1]) Vgl. den Aufsatz von Dr. H. Peter, Das Urkundliche über G. E. Lessings Aufenthalt in der Landesschule St. Afra 1741—1746, in Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 10, 284—308, die betr. Stelle S. 307.

[2]) 'Hvilken han aldrig stått synnerligen nära' S. 113 Anm. Im J. 1761 erschien dieselbe Übersetzung noch einmal bei Krauss in Wien, ohne die Vorrede, doch mit der Angabe 'von

als dass man ihr beipflichten oder widersprechen könnte, in der zweiten aber wohl unrichtig. Denn dass gerade damals ein regerer brieflicher Verkehr zwischen Gaertner und Schlegel bestand, lässt folgende Stelle eines Briefes des 'Pottelwitz' (Johann Adolf Schlegel) an Bodmer vom 30. Juli 1746[1]) vermuten. 'Auf Ihre Frage von der Tragödien muss ich Ihnen antworten, dass mich Hr. Gärtner versichert, ehestens würde man eine von Hrn. Sekretär Schlegel darinnen finden, die noch über den Herrmann und die Dido wäre, und die Entlegenheit seines izigen Aufenthalts und die gemachten Kritiken verzögerten es nur noch'. Welcher Anteil Gaertner an der Übersetzung selbst zuzuschreiben ist, ist wohl schwer zu entscheiden und es ist nur zu bedauern, dass der gründliche Kenner des Lustspieldichters Joh. Elias Schlegel dem Stile dieser Übersetzung keine eingehendere Untersuchung gewidmet hat.

An der Vorrede selbst hat Gärtner wohl keinen Anteil gehabt; er ging zwar in demselben Jahre noch als Begleiter zweier jungen Grafen nach Braunschweig[2]), wo er auch später am Collegium Carolinum eine Professorstelle bekam, doch war er zur Zeit als diese Übersetzung erschien (August 1745), wie aus seinem von 'Leipzig, den 27. des Heumonats' datierten Schreiben an Gottsched hervorgeht[3]), noch in Leipzig; möglicherweise beschränkt sich sein Anteil an dieser Übersetzung, die er angefangen haben soll, darauf, dass er die durch Elias Schlegel vollendete Arbeit sammt der Vorrede zum Drucke beförderte.

Hrn. Professor Schlegeln'; der Behauptung Söderhjelms, dass man einen Verstorbenen kaum so anführen dürfte, können wir nicht beipflichten.

[1]) 'Litterarische Pamphlete. Aus der Schweiz. Nebst Briefen an Bodmern'. Zürich. MDCCLXXXI. S. 95.

[2]) Vgl. W. Creizenach in d. Allg. D. Biogr. 8, 382.

[3]) Danzel, Gottsched S. 260.

Das einzige, was gegen die Autorschaft Schlegels angeführt werden könnte, ist das eben erwähnte Datum; aber wenn Schlegel sich nicht nennen wollte, konnte er 'Coppenhagen' darunter setzen? War er ja neben jenem ganz unbegabten Übersetzer der Holbergschen Metamorphosen[1]) der einzige oder jedenfalls der begabteste in der dänischen Hauptstadt ansässige Deutsche, der überhaupt Verse machte. Hiesse das nicht soviel, als wenn jemand auf dem Maskenballe einem guten Bekannten, den er intrigieren möchte, sein eigenes Wohnhaus nennen würde? Ist es nicht wahrscheinlicher, dass Schlegel, eben um zu hintergehen, den Druckort und das annähernde Datum unter seine Vorrede gesetzt hat oder setzen liess? Hat er sich ja genug verrathen! Abgesehen von der auch sonst damals üblichen Konstruktion des Zeitwortes 'nachahmen' mit dem Dativ der Sache, die Johann Heinrich schon als veraltet an den meisten Stellen der ersten Drucke tilgte[2]), finden wir hier im Satzbau und in dem häufigen Weglassen des Hilfszeitworts eine auffallende Übereinstimmung mit den Stileigentümlichkeiten der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Doch wir haben noch viel sachlichere und schlagendere Beweise am Inhalte selbst.

So vergleiche man vor allem genau die Stellen

---

[1]) L. Holbergs Metamorphoses, oder Verwandlungen in zweyen Büchern aus dem Dänischen ins Deutsche übersetzet, mit Kupfern. Copenhagen u. Leipzig bey Rothen 1746. Vgl. darüber Gottscheds Neuen Büchersaal 3, 177—188. Ob dieser mit dem Verfasser des Schäfergedichts 'Sylvia', den J. E. Schlegel (Briefe an Bodmer S. 39) als einen 'hiesigen Schmierer' bezeichnet, 'der deswegen ein Scribent worden, weil er zu keinem Kaufmannsdiener getaugt', identisch ist, können wir nicht sagen. Jedenfalls aber würde sich Schlegel eine Verwechslung mit beiden ausgebeten haben.

[2]) So lesen wir z. B. im ersten Drucke der Abhandlung von der Unähnlichkeit in den Bremer Beyträgen (101,3): Die Dinge, denen wir insgemein nachahmen, und in den Werken 3, 172,9: 'Die Dinge, die wir insgemein nachahmen'.

[illegible]

So geht denn Zingg unmittelbar auf Schlegel zurück, und Schlegel — das müssen wir uns immer vor Augen halten — auf die französischen Ästhetiker, diesmal auf die bereits o. S. XI, angezogene Stelle aus Abbé Vatrys 'Dissertation où l'on traite des avantages que la Tragédie ancienne retire de ses choeurs'[2]), aus der er die Gründe

[1]) Gottsched S. 278.

[2]) Mémoires de l'Académie 8, 199 ff., die betreffende Stelle S. 209. Vgl. Hornens Epistoln ... von R. Hurd ... übersetzt von J. J. Eschenburg. 1772. 1, 400 ff.

für die ästhetische Berechtigung der Oper und des Verses in Drama und Lustspiel teilweise mit Beibehaltung des Wortlautes entlehnte. Viel wärmer und ausführlicher noch, wenn auch nicht mit Anwendung so schlagender Beweismittel, hat Remond St.-Mard seine Feder der Verteidigung der Oper geliehen. Der ganze fünfte Band — der freilich ganz kleinen Ausgabe vom J. 1749 — ist diesem Gegenstande gewidmet; dass ihn Schlegel gekannt und benutzt hat, glauben wir in dieser Einleitung S. XXXVIII, LI u. ö. nachgewiesen zu haben.

Selbstverständlich richten sich die Ausführungen Schlegels vor allem gegen die lächerliche, aus sehr platten und nüchternen ästhetischen Anschauungen entspringende, unüberwindliche Abneigung Gottscheds gegen die Oper, der ja, wenn er auch später hie und da unter dem Einflusse der Gründe Batteux' und der lyrischen Dramen Metastasios liberalere Anschauungen durchblicken liess[1]), doch im ganzen bei der Ansicht St.-Evremonds[2]) stehen blieb, nemlich 'que c'est un travail bizarre de Poësie et de Musique, où le Poëte et le Musicien également gênés l'un par l'autre, se donnent de la peine à faire un méchant Ouvrage'. Sollten die angeführten Gründe jedoch noch nicht überzeugend wirken, so möchten wir daran erinnern, dass Schlegel, wie bereits erwähnt[3]), schon früher mehreres aus Lustspielen übersetzt hat und dass man auch aus mancher Stelle seines 'Schreibens über die Comödie in Versen' auf eine viel regere Übersetzungsthätigkeit schliessen kann. Wodurch wäre denn sonst der etwas selbstbewusste Ausspruch, dass der Alexandriner sich zum leichten Zwiegespräch vorzüglich eigne und keine grossen Schwierigkeiten biete, begründet (S. 29 f.)? Auch

[1]) Vgl. Neuer Büchersaal 2, 359—369, wenn dieser Aufsatz von ihm ist, und seinen Auszug aus Batteux S. 22. 44. 193.

[2]) Oeuvres 3, 244—257, die betreffende Stelle S. 248.

[3]) Vgl. o. S. LXXII f.

ist nicht zu übersehen, dass er in den 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' die Lustspiele des Destouches nicht genug loben kann und gerade vom Charakter des 'Ruhmredigen' eine vortreffliche Analyse giebt (218, 10–25); ja, dies Lustspiel ist das einzige, das er dem Molièreschen Misanthrope[1]) als ein Werk von solcher 'Feinigkeit, dass der gemeine Mann sie unmöglich empfinden kann' (198, 1 ff., vgl. auch 208, 18)[2]), zur Seite stellt.

Ferner möchten wir zu berücksichtigen geben, ob es nicht sehr nahe liegt, dass Schlegel durch die gereimte Übersetzung eben desselben Stückes, dessen ersten Auftritt Straube bereits in reimlosen, schwerfällig klingenden iambischen Achtfüsslern verdeutscht hatte (vgl. o. S. LII), teilweise sogar mit Benutzung der Straubeschen Wendungen einen praktischen Beleg für die mit soviel Eifer und Sachkenntnis verteidigten Vorzüge des Alexandriners liefern wollte.

Dagegen können wir unmöglich mit Söderhjelm den Ton dieser Vorrede zu unparteiisch finden; spricht der Verfasser derselben von des Gegners Gründen doch nicht anders als mit einem ironischen Lächeln. Wenn ihm auch über die praktische Anwendbarkeit der in dem 'Schreiben über die Comödie in Versen' entwickelten Anschauungen einige Zweifel aufsteigen (165, 8–21), so hält er sie doch theoretisch für unumstösslich. Schlegel ist sogar einmal ganz gründlich aus der Rolle des Anonymus gefallen; indem er sich abwendet, um seine Maske zu lüften, haben wir ihn im Spiegel erkannt. Er ist

[1]) 'Destouches hatte in seinem verheyratheten Philosophen, in seinem Ruhmredigen, in seinem Verschwender, Muster eines feinern, höhern Komischen gegeben, als man vom Moliere, selbst in seinen ernsthaftesten Stücken, gewohnt war'. Lessing, Hamb. Dram. 10. Stück vom 2. Juni 1767.

[2]) Damit vergleiche man 162, 25 ff. 'Ich begnüge mich also, zu sagen, dass der Ruhmredige .... eines von denen Stücken ist, welche von dem witzigen und eklen Paris mit dem meisten Beyfalle aufgenommen worden sind'.

unvorsichtig genug zu sagen (165, 24): 'Vielleicht glauben sie (die Leser), dass ich nur meine Meynung heimlich befestigen wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit keine Meynung habe'. Dies kann sich selbstverständlich nur auf eine bereits öffentlich geäusserte Meinung beziehen; solche besitzen wir aber, wenn wir von den Schweizern absehen, bis zum Jahre 1745 nur von Gottsched, Straube, Kästner, dem Rector Richter, Mylius und Schlegel; kann man in der Wahl zwischen diesen noch einen Augenblick unschlüssig sein?

Bei der Erwägung der Frage nach dem Verfasser haben wir die Arbeit selbst zur Genüge kennen gelernt. Es erübrigt nur noch in Kürze auf solche in Briefen und Aufsätzen zerstreute Andeutungen Schlegels aus späterer Zeit zu verweisen, die wegen ihrer Übereinstimmung mit den Grundsätzen dieser Vorrede unserer Behauptung neue Beweiskraft verleihen. So wollen wir in erster Linie eine Äusserung aus dem Briefe an Bodmer vom 15. April 1747[1]) anführen, mit der er eine Probe aus 'der Bildsäule' ('der stummen Schönheit') begleitet: 'Was die Reime betrift, so ist niemand, welcher mehr wünschte als ich, dass man das Wesen eines Verses nicht in diesem Klange suchte: Gleichwohl finde ich, dass ich noch immer Ursache habe, dasjenige davon zu glauben, was ich in meiner Abhandlung für die gereimte Komödie, die in den 'Kritischen Beiträgen' stehet, davon gesagt habe. Ich finde, dass der Mangel des Reims nicht das einzige ist, was ich wider die reimlosen Verse, auf den Fuss, wie sie bisher gemacht worden sind, einzuwenden habe. Wenn ich eine männliche Endung darin erwarte, bekomme ich eine weibliche zu hören, wenn ich glaube, dass ich am Ende des Verses bin, bin ich in der Mitte desselben. Und die lateinischen metra (dies

[1]) Briefe an Bodmer S. 51 f.; vgl. auch A. Sauer a. a. O. S. 662 (40).

'Von der Einteilung der schönen Künste'[1]) ausgesprochene Ansicht am nächsten. Hauptsächlich von praktischen Gesichtspunkten ausgehend fragt dieser, ob denn der Komödie irgend ein anderer Unterschied von der Prosa übrig bleibe, als das Sylbenmass, wenn wir von ihrem Wesentlichen, ihrem Inhalt und ihren Absichten absehen. 'Unserm Sylbenmasse aber wird es so schwer, sich mit dem Dialogischen des Umgangs zu vertragen; dass wir uns nichts als prosaische Lustspiele oder doch gewiss wenig gute Lustspiele in Versen versprechen dürfen, wofern man nicht irgend ein neues reimloses Sylbenmass für dieselben bestimmet'[2]).

Gleichzeitig möchten wir ein Wort Lessings in Erinnerung bringen, das im Grunde genommen nur eine Verschärfung der von J. E. Schlegel in dieser Vorrede gestellten Alternative (164, 31—165, 4) ist: aus seinen Bemerkungen zur Übersetzung von Du Belloy's Zelmire[3]) geht es klar hervor, dass er den Vers — fürs Drama wenigstens — als eine grosse Zierde betrachtete, und nur gegen die Durchführung dieses Grundsatzes im deutschen Drama ein — damals gewiss berechtigtes — Bedenken trug: 'So nach wünschte ich unserm prosaischen Uebersetzer recht viele Nachfolger; ob ich gleich der Meinung des Houdar de la Motte gar nicht bin, dass das Sylbenmaass überhaupt ein kindischer Zwang sey, dem sich der dramatische Dichter am wenigsten Ursache habe zu unterwerfen. Denn hier kömmt es bloss darauf an, unter zwey Uebeln das kleinste zu wählen; entweder Verstand und Nachdruck der Versifikation, oder diese jenen aufzuopfern'[4]). Dass aber

---

[1]) Batteux' Einschränkung S. 348.

[2]) Nach dem S. 558—560 über den Alexandriner und den Reim Gesagten hätte man freilich auch eine andere Ansicht über die Zulässigkeit beider im Drama und Lustspiel erwartet.

[3]) Hamb. Dram. 19. St. vom 3. Juli 1767.

[4]) Ohne Zwang können wir annehmen, dass Lessing in dem gleich darauf folgenden Satze: 'Die französischen Verse

Hurd nicht einmahl so feine, so triftige vorgebracht hat'; auch seien diese Gründe noch von niemand umgestossen worden .... 'Wenn man der Prosa den Vorzug giebt, so ist es nur darum, weil die Verse nothwendig vollkommen gut oder gar nicht gemacht werden müssen, weil die wesentlichern Vollkommenheiten des Drama sich so äusserst schwer mit einer leichten fliessenden Versification vereinigen lassen, und weil am Ende das blosse Vergnügen des Ohrs weder die Aufopferung der höhern Schönheiten noch die unendliche Mühe des Dichters werth ist'. Engel ragt mit seinen etwas verspäteten Erörterungen in die glanzerfüllte Entstehungszeit der Iphigenie und des Don Carlos herein, wo J. E. Schlegel als Dichter und Theoretiker nur noch der Geschichte angehörte. Aber eben bei einer historischen Darstellung darf nicht übersehen werden, wie viel unser Schlegel theoretisch, so besonders durch seine Vorrede zu den 'Theatralischen Werken', und praktisch durch seine Dramen, zur Säuberung und grösseren Volkstümlichkeit der damals pathetisch hohlen, mit erbärmlichen Flickversen verquickten dramatischen Sprache geleistet hat; diesen Teil seiner Wirksamkeit kann man wohl aus der Geschichte der deutschen Litteratur ohne den historischen Zusammenhang zu verdunkeln und zu verwirren nicht streichen.

Bevor wir jedoch diese Vorrede mit ihren weitläufigen Ausführungen über den dramatischen Stil näher in Betracht ziehen, müssen wir noch zuerst, um die historische Reihenfolge einzuhalten, auf ein Büchlein verweisen, dessen Vorrede interessante Urteile über Poesie enthält und das unsern Schlegel zum Verfasser haben soll. Am 12. September 1747 schreibt Bodmer an Sulzer[1]): 'Mir sollte leid seyn, wenn Herr von Hagedorn an dem

[1]) Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Gessner. Aus Gleims litt. Nachlasse, hg. von Körte, Zürich 1804. S. 69.

'Buch ohne Titel' viel Antheil hätte. Ich glaube, in hiesigen 'freimüthigen Nachrichten' habe man sich mit Recht an diesem Einfalle geärgert. Dass eben dieses Buch in einem andern Artikel der Nachrichten gelobt worden, kommt daher, dass die Nachrichten eine Sammlung aus verschiednen fremden Zeitungen sind'. Bei den Worten 'Buch ohne Titel' finden wir den Verweis auf die Fussnote, die uns lakonisch genug meldet: 'Von Elias Schlegel. Gl.' So muss denn Gleim für die Richtigkeit dieser Notiz verantwortlich gemacht werden. Des Buches selbst konnten wir nicht habhaft werden; selbst in Hamburg, wo es bei Bohn, dem Verleger Hagedorns, erschienen war, ist es nicht vorhanden; wenigstens erreichte eine Anfrage an die dortige Stadtbibliothek nur ein negatives Resultat[1]). In Heinsius' 'Bücherlexikon' finden wir es (1, 451) verzeichnet als 'Buch ohne Titel, besteh. in Oden etc. Hamburg, Bohn 1746. 8°. 7 Gr.'

Die lobende Recension erschien 1746 im dritten Jahrgang der 'Freymüthigen Nachrichten'. (XXVIII. Stück, Mittwochs, am 13. Heumonat S. 223 f.). 'Wir reden von einem Buche', heisst es in diesem 'Ein anders von Leipzig' überschriebenen Artikel, 'das keinen Titel hat und das unten auf dem Blatte, wo der Titel stehen sollte . . . diese Worte des Persius lesen lässt: Quantum est in rebus inane 1746 . . . . . Nach einer Vorrede, die voll Witz, feiner Satyre, und vom besten Geschmacke ist, finden wir das Verzeichniss der Stücke, die in diesem Buche ohne Titel (wir wollen ihm vors erste diesen Namen geben) enthalten sind'. Die von Bodmer erwähnte abfällige Kritik in Form eines 'Eingesandten Schreibens' von 'W. Erlenbach' urteilt dagegen in demselben Jahrgange (XXXVIII. Stück. Mittwochs, am 21. Herbstmonat S. 298—300) folgendermassen: 'Der Verfasser jaget dem Witze zwar nach, aber er holet ihn selten ein, weil die

---

[1]) Doch vermuten wir eher, dass es eben wegen des Mangels eines Titels nicht aufzufinden ist.

Natur ihm Bley in die Hirnschale gegossen hat, dass sein schwerer Kopf ihn zu Boden drückt'. Nun ist freilich ein solches Urteil aus der Schweiz über Schlegel zur Zeit des freundschaftlichen, brieflichen Verkehrs zwischen ihm und Bodmer nicht recht denkbar[1]), wenn wir nicht anders annehmen wollen, dass die Schweizer sich hinter dem 'Conrector Erlenbach' versteckten, so oft sie nicht offen über jemanden ihre leicht erregbare Galle ausschütten wollten. Wie liberal oder — kopflos die Herausgeber der 'Freymüthigen Nachrichten' bei der Aufnahme der verschiedensten Artikel verfuhren, ersehen wir aus einer dritten, wieder lobenden Besprechung desselben rätselhaften Buches (Vierter Jahrgang, 1747. XVII. Stück, S. 132 f.), welche mit den Worten schliesst: 'Die Wahl verdient Beyfall, und man kann dieser Sammlung weder den Nutzen noch das Vergnügen absprechen'.

Soweit man aus den in diesen Recensionen mitgeteilten Stellen der Vorrede schliessen kann, ist sie wirklich nicht ohne Witz und Geschick; aber in diesen wenigen Citaten haben wir nichts gefunden, was nur die Vermutung einer Autorschaft Schlegels nahe legen könnte. Möge aber die Notiz zur Klarstellung dieser Frage den unmittelbaren Anstoss geben!

Wir kehren zu Schlegels Vorrede zu den 1747 in Kopenhagen erschienenen Theatralischen Werken zurück. Die Sammlung selbst enthielt den 'Canut', das Lustspiel 'Der Geheimnissvolle', das Trauerspiel 'Die Trojanerinnen' und die zu Anfang dieser Einleitung erwähnte Elektraübersetzung. Wenn wir von der

[1]) Doch hat sich Bodmer im Briefe an Hagedorn 'Zur Ostermesse 1746' (Hagedorns Werke 5, 203) ziemlich barsch über J. E. Schlegel ausgesprochen; sehr ungünstig urteilte er auch in einem Briefe an Gleim vom 12. September 1747 (Briefe der Schweizer S. 66) über das erste Buch von Heinrich dem Löwen, 'den er nicht lesen könne; Schlegels Canut sei gut genug, aber in der Schreibart bemerke er einen widrigen Zwang'.

kurzen Vorrede zum Ruhmredigen absehen, so haben wir in dem Zeitraume von mehr denn vier Jahren, der zwischen der noch auf der Universität verfassten 'Abhandlung von der Nachahmung' und dem Erscheinen der 'Theatralischen Werke' liegt, keine theoretische Arbeit zu verzeichnen. Inzwischen war er ein anderer Mann geworden; in der halb diplomatischen Stellung als Privatsekretär des 'kurfürstl. sächs. u. kgl. pohln. Gesandten von Spener' hatte er Gelegenheit mit den höchsten Schichten der Gesellschaft in Berührung zu kommen. So wurde der Geschmack des feinen Beobachters wählerischer, sein Stil sorgfältiger und eleganter; und wie er die gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Litteratur zu heben und zu beleben suchte, so wollte er auch wieder der letzteren manches von einer feineren, gebildeteren Sprache und einem höheren Anstande zukommen lassen. Im 'Fremden', den er ein ganzes Jahr lang, ohne irgend einen Mitarbeiter, in einer fremden Stadt und für ein fremdes Publikum herausgab, finden wir zahlreiche feine, beinahe weltmännische Bemerkungen über die verschiedenen Stände und Typen, vor allem aber über den guten Ton und den guten Geschmack. Die einleitenden Bemerkungen dieser Vorrede (169,22—173,33) muten uns geradezu wie ein Stück dieser moralischen Wochenschrift an; und in der That hat er manche Grundanschauung aus derselben in die Vorrede herübergenommen. So finden wir, um nur dies eine Beispiel anzuführen, die geistreich begründete Nebeneinanderstellung der Pedanten und Petit-Maistres (Gecken) (170,32 ff. und 188,5 ff.), zweier so verschiedenen, und nur durch die gleiche Beschränktheit gemeinsamen Typen, von denen er die einen in Leipzig, die anderen in Kopenhagen kennen gelernt, bereits im 'Fremden'[1]) in folgenden Worten vorgezeichnet: 'Ein Petitmaitre, welcher seine studierte Ungezwungenheit, seine tactmässige

[1]) Stück VIII vom 25. May 1745. Werke 5, 73 f.

Behendigkeit, und seine überlästige Höflichkeit überall anbringt ..... und welcher von seinen Haaren und Kleidern eben so viel redet, als ein gelehrter Pedant von seinen Büchern, kann sich nicht weigern, ein Pedant der Artigkeit zu heissen'.

Die nahe Verwandtschaft mit der moralischen Zeitschrift muss man sich also gegenwärtig halten, um beim Lesen dieser Vorrede einer Enttäuschung zu entgehen. Auch die berühmtesten Wochenschriften Englands brachten nichts weniger als gedankentiefe oder ideal-philosophische Ideen zum Austrag, aber sie streuten eine Menge von richtigen, gesund-bürgerlichen, wirklich moralischen, wenn auch nicht selten nüchternen und sogar platten Ansichten in die bildungsbedürftigen Volksschichten, die bis dahin dem Geistesleben ferngestanden; eben in diesem Bestreben zur Bildung des Durchschnittsmenschen, zur Erreichung der guten Mittelsorte, liegt aber der Grund ihrer ungeheueren Beliebtheit und des unschätzbaren Verdienstes, den sie sich um die Bildung und Festigung der modernen Gesellschaft erworben haben.

Auf derselben geistigen Stufe etwa steht auch diese Vorrede, und wir unterschreiben gerne das Urteil Kobersteins[1]), 'dass die darin enthaltenen Gedanken nichts weniger als tief auf die Sache eingehen, um so mehr aber zum Beweise dienen können, was damals noch der tragischen Sprache in Deutschland abgieng und nöthig schien, den Trauerspieldichtern begreiflich zu machen'. Doch gerade dank dieser allgemeinen Verständlichkeit und gewissen Oberflächlichkeit hatte sich diese Arbeit bei den Zeitgenossen, mit Ausnahme der angegriffenen Ungenannten, einer sehr günstigen Aufnahme und ziemlich ungeteilten Beifalls zu erfreuen. Hagedorn, der auch über den 'Fremden' Bodmer gegenüber beifällig geurteilt hatte, berichtet letzterem am 14. September 1747 über die 'Theatralischen Werke' und fügt

[1]) Grundriss 5^5, 351.

hinzu[1]): 'Die Vorrede wird von Allen recht hochgeschätzt'. Nicolai hat sie zuerst in seinen Briefen 'über den itzigen Zustand der schönen Wissenschaften' lobend und zustimmend besprochen[2]); viel weitläufiger noch gieng er auf dieselbe ein in jener interessanten 'Abhandlung vom Trauerspiele'[3]), mit der er die 'Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste' im J. 1757 eröffnete und die Lessings hochbedeutende Bemerkungen veranlasste[4]); ein Drittel der ganzen Abhandlung ist der Erwägung und weiteren Ausführung der Schlegelschen Ideen gewidmet.

Zaghaft und unschlüssig wie unmittelbar vor der Ausarbeitung der grossen 'Abhandlung von der Nachahmung' (97, 7–17), schreibt Schlegel an Bodmer[5]) mit Rücksicht auf die Schrift (seines Bruders Adolf) 'vom Natürlichen in den Schäfergedichten': 'Ich wollte wünschen, dass man ein gleiches Werk von den Trauerspielen hätte, worinnen viele Leute von Geschmak, die ich kenne, eine grosse Menge so unerträglicher als allgemeiner und in allen deutschen Trauerspielen gewöhnlicher Ausdrükke erblikken. Die Stürischen (Stüveschen)[6]) Uebersezungen sind

---

[1]) Abschrift Hrn. Dr. Munckers nach den in der Züricher Stadtbibliothek befindlichen Originalen.

[2]) S. 123—126.

[3]) S. 17—68. Eine vortreffliche Charakteristik dieser Abhandlung besitzen wir von Minor in seinem Buche über Lessings Jugendfreunde S. 284—287; noch in der zweiten von Maltzahn und Boxberger besorgten Ausgabe von Danzels Lessingbiographie ist sie (2, 24[8]) 'als das gemeinsame Werk der Freunde: Nicolai, Mendelssohn und Lessing' bezeichnet!

[4]) Vgl. die Briefe Lessings herausgeg. v. C. C. Redlich, besonders Nr. 31. 34. 35. 41 an Nicolai und Nr. 32 u. 33 an M. Mendelssohn.

[5]) Briefe an Bodmer S. 38 f. Brief vom 8. Oktober 1746.

[6]) Er übersetzte Racines 'Britannicus', Th. Corneilles 'Graf Essex' und zwei Stücke von Voltaire, die 'Alzire' und den 'Brutus'; vgl. CB. 6, 349. 524 u. Koberstein 5[5], 290.

davon eben so voll, als die Gottschedischen Originale[1]); gleichwohl getraue ich mich nicht, derjenige zu seyn, der diese Fehler entdekt, weil man es für eine Rachbegierde meines 'epigrammatischen Herrmann'[2]) ansehen könnte, und ich es zwar für erlaubt, aber nicht eben für behutsam gethan halte, über diejenige Art der Poesie Kritiken zu machen, darinnen man selbst arbeitet'. Doch hatte er auch diesmal seine Bedenken bald überwunden, denn die Vorrede trägt schon das Datum 'Copenhagen den 8. April 1747'.

Mit den Quellenangaben weniger sparsam, als gewöhnlich, verweist er (189, 28–32) auf die 'flüchtigen Gedanken des Fenelon' und auf Longin. Den ersteren hat er wohl durch Gottscheds Vermittlung kennen gelernt, der 'Des Erzbischofs von Cambray, De la Motte Fenelon, Gedanken von der Tragödie[3]) und von den Lustspielen' im ersten Teil der Deutschen Schaubühne an Stelle der unausgeführt gebliebenen Übersetzung der

---

[1]) Schon zwei Jahre früher hatte der Verräter an Gottsched geschrieben (Brief vom 2. April 1744. Werke 5, XXXIII f.): 'Ohne mich auf die Phädra des Racine zu berufen, von der es bekannt ist, dass die blosse Schönheit der Verse ihr den Vorzug vor des Prado (!) seiner gegeben, worinnen eben die Affecten waren (vgl. auch Dubos, Réflexions 2, 410—413 u. 3, 327—339); so glaube ich, dass die Majestät des Trauerspiels ohne eine sorgfältige Ausarbeitung der Verse nicht bestehen kann, w..l gar zu leicht auch nur ein überflüssiges Wort den Affect einer ganzen Zeile verderbt'.

[2]) Dies bezieht sich auf folgende Worte Gottscheds in der Recension des Schlegelschen 'Herrmann' (Deutsche Schaubühne Bd. 5, 1744. S. 15): 'Ja selbst unter denen (Zuschauern), die seine Sittensprüche gar wohl erreichen können, ermüdet die Hälfte, seinen Ora-[16]keln nachzusinnen: weil es überaus schwer ist, den Verstand immer gleich angestrengt zu erhalten'; vgl. Bodmers Worte an Schlegel (Schlegels Werke 5, XXXXI): 'Gottsched . . . . . sagt, Ihr Herrmann sey aus Sinngedichten zusammengeflickt'.

[3]) Die 'Gedanken von der Tragödie' hatte Gottsched schon hinter der ersten Ausgabe seines Cato (84—95) 1732 abdrucken lassen. Vgl. Crüger, Gottsched u. d. Schweizer. S. 31.

Aristotelischen Poetik aufnahm[1]). Mit Fenelon tadelt er die ausschweifende Schreibart und die Häufung sinnreicher und spitzfindiger Einfälle im Drama und empfiehlt dagegen eine anständige Einfalt.

Bedeutender und fruchtbarer ist der Einfluss Longins, mit dem er sich wahrscheinlich schon während seines Aufenthalts in Dresden beschäftigt hatte; wir finden wenigstens dies Werk in einem Briefe an Gottsched erwähnt und zwar berichtet er demselben, dass der ungenannte Verfasser der gegen Gottsched gerichteten Vorrede zur zweiten Ausgabe der für ihre Zeit immerhin achtenswerten, auch von Lessing geschätzten[2]) Übersetzung C. H. Heinekens[3]) in der Person Liscows zu suchen sei[4]).

Da uns Schlegel durch seine Quellenangabe der Mühe der Beweisführung enthoben hat, so wollen wir uns auf die Andeutung der Grundgedanken, die Schlegel dem griechischen Ästhetiker entnommen, beschränken. Am meisten fühlte er sich von der im IX. Kap. '*περὶ νοήσεως* (Von den hohen Gedanken)' ausgesprochenen Idee[5]), 'dass das Erhabene an sich selbst nichts sey als der Widerhall von der Grösse unseres Geistes', angesprochen. Auf diese Annahme von der geistigen Grösse, ja der Unantastbarkeit und übermenschlichen

[1]) S. 22—38. Entsprechend den übernommenen Rollen, — er widmete sich der hohen Tragödie, die Frau der Komödie — hat er die ersteren, die geschickte Freundin die letzteren übersetzt. Vgl. o. S. XIX.

[2]) Vgl. Danzel, Lessing 2^2, 236.

[3]) Dionysius Longin vom Erhabenen. Griechisch und teutsch..... Leipzig u. Hamburg. 1738. Wie aus den polemischen Noten zu S. 318—320 hervorgeht, greift jedoch der Übersetzer weit mehr die Schweizer als Gottsched an, die er 'des Mangels an Sprachkundschaft' beschuldigt; auch ist es nicht ganz richtig, wenn Koberstein 3^5, 311, Anm. 38 kurzweg sagt, diese Übersetzung sei von Gottsched (CB. 5, 108—140) getadelt worden; vgl. Gottscheds CD^3 S. 366.

[4]) Danzel, Gottsched S. 150. Brief vom 16. November 1742.

[5]) Heineken S. 63.

Hoheit der tragischen Helden gründet sich auch die Forderung einer hohen edlen Sprache. Gleichzeitig erinnern aber die daran geknüpften Bemerkungen (173,15–33) lebhaft an § 22 der 'Abhandlung von der Nachahmung'. Die Art und Weise, wie nach Schlegels Ansicht ein Dichter seine Helden ihren grössten Schmerz ausdrücken lassen soll, ist dem Longinus entnommen: 'Nur in dem allerheftigsten Erstaunen', meint Schlegel (171,33 ff.) .... 'drückt sich sein Zustand durch eine Ausrufung und durch ein beredtes Schweigen aus'. Longinus sagt[1]): 'Und darum bewundern wir zuweilen das blosse Denken eines Menschen, eben der Grossmuth halber, wenn er gleich kein Wort redet, wie das Stillschweigen des Ajax in der Hölle, welches mehr Hohes in sich enthält, denn alles, was er hätte sagen können' und Heineken bemerkt dazu, Sophokles habe dies Kunststück im Stillschweigen beredt zu seyn ungemein wohl in seinen Trachinerinnen anzubringen gewusst. Ferner hat Schlegel Longins feine Bemerkungen über eine Stelle 'aus des Demosthenes Rede wider den Midias', worin er auf den grossen, lediglich 'durch beständiges Umwechseln, die Natur der Wiederholung und die Auslassung der Verbindungswörter' hervorgerufenen Eindruck verweist[2]), und die 29. und 30. Abteilung 'von der zu sehr ausschweifenden Umschreibung' und 'der Wahl der Wörter'[3]) in ausgiebiger Weise benutzt; auch die der Übersetzung angehängte 'Untersuchung' C. H. Heinekens 'von dem was Longin eigentlich durch das Wort erhaben verstehe'[4]) hat er nicht unberücksichtigt gelassen.

Ein Vorbild besonders für den satirischen Teil dieser Vorrede mögen wohl auch die 1746 in Berlin erschienenen

---

[1]) Ebenda S. 63.
[2]) Ebenda S. 180—183.
[3]) Ebenda S. 222—225.
[4]) Ebenda S. 315—376.

'Songes philosophiques. Par l'Auteur des Lettres Ju
(J. B. Boyer, Marquis d'Argens 1704—1771)[1]), suivar
Copie originale' gewesen sein; im fünfzehnten Traum,
Gottsched im Büchersaal vollständig übersetzte[2]), ersch
dem Verfasser der ältere Racine und unterhält sich
ihm über den damaligen Zustand der schönen Litter
in Frankreich. Dies Gespräch ist eben nichts anderes
eine sehr witzige Satire auf die gezierte und schwüls
Schreibart der damaligen französischen Dramatiker,
denen manche wundersame Stilblüte zum grossen
götzen des Lesers angeführt wird.

Ohne überall Einflüsse und Anregungen witterr
wollen, möchten wir doch auf einige Stellen aus P
geistreichem Verweis aufmerksam machen. So bem
dieser sehr richtig[3]), dass Gottsched, 'so niedrig
prosaisch er auch sonst schreibt, doch fast meistens
den 'Missbrauch der Metaphoren und ein falsches Pat
verfällt, 'wenn er sich hat erheben und schön schrei
wollen'. Auch kann Schlegels nicht ohne Humor k
kierte Übersetzung einer Stelle aus Bajazet (176,33—177
als Gegenstück zu Pyras 'Versuch aus dem Stegereife
den Anfang des 'Cato' in würdige Worte zu klei
betrachtet werden.

Wir können uns des Eindruckes nicht erweh
dass Schlegel den kritischen Teil mit dem theoretisc

---

[1]) A. A. Barbier, Dictionnaire des ouvrages anonymes 7,
[2]) 3, 397—417. Stück 5 v. J. 1746.
[3]) a. a. O. S. 52.
[4]) a. a. O. S. 69—75. Vgl. auch 'Fortsetzung des Erwe
S. 104. Dagegen hat eine eingehende Vergleichung mit
hours' 'Manière de bien penser dans les ouvrages d'es
(Paris 1687) kein positives Resultat ergeben. Dasselbe
auch von Bodmers dasselbe Thema behandelnden Schrif
'Untersuchung, inwiefern das Erhabene in den Trauerspi
Platz haben könne, wie auch von der poëtischen Gerechtigk
hinter dem 1736 erschienenen Briefwechsel (von der Natur
poetischen Geschmacks) mit dem Grafen Conti, und 'Critis
Betrachtung und freyen Untersuchung zum Aufnehmen und
Verbesserung der deutschen Schaubühne'. Bern 1743.

in dieser Abhandlung nicht glücklich zu verschmelzen verstanden; er hätte vielleicht besser gethan, wenn er uns nur eine Kritik oder richtiger eine Satire — quam difficile non scribere — gegeben hätte. Aber freilich kamen erstens die gegen Bodmer geäusserten Bedenken in Betracht, dann hatte man ja an Streitschriften damals gerade genug und als Vorrede war solch ein polemischer Ausfall wohl nicht zu brauchen. Wie in Bouhours' 'Manière de bien penser' fällt auch hier der positive Teil mager aus und bringt wenig mehr, als jener Brief über das Trauerspiel der Alten und Neuern, mit dem wir diese Ausgabe eröffnen.

Vor allem empfiehlt Schlegel alle Redensarten, die auf gemeine und niedrige Ausdrücke führen können, zu vermeiden (177, 41 ff.). Die hier getadelten Worte und Wendungen sind fast sämtlich der Übersetzung der Voltaireschen 'Alzire' entnommen, die Gottsched als das Werk seiner geschickten Freundin in den 1741 erschienenen dritten Teil der deutschen Schaubühne in der Zuversicht aufnahm, dass man darin 'keine gezwungenen Verse, und keine niederträchtige Redensarten vorzurücken Ursache finden' werde[1]). Dort finden wir den (178, 9) getadelten Ausdruck 'Hund' auf S. 21:

(2, 4) 'Sein Laster weis ich nur, und Gussmann hiess der Hund',

ebenso auf S. 57 den Ausdruck 'Bubenstück' (178, 14), wobei aber die Übersetzerin nach Nicolais Ansicht 'aus Irrthum auf den guten Weg gerathen zu seyn' scheint[2]):

(5,5) 'Alzire, sprich, ist wohl das Leben so viel werth,
Dass man dafür von uns ein Bubenstück begehrt?'[3]).

Wenn man sich aber lediglich auf die Vermeidung solcher Redensarten beschränkt, so kann das Trauerspiel noch immer ganz platt und der Helden unwürdig aus-

---

[1]) Schaubühne III. Vorrede S. I.
[2]) Abhandlung vom Trauerspiele a. a. O. S. 64.
[3]) Vgl. damit Breitingers CD. Bd. 2. Abschn. 4. Von der Kunst der Uebersetzung, bes. S. 146.

fallen, falls nicht andere Eigenschaften hinzu kommen. So fordert er: 1) als Haupteigenschaft 'einen gewissen Schwung' (180, 21 ff.)[1]; 2) einen grösseren Nachdruck (183, 33 ff.) (ersterem setzt er ein hochtrabendes Wesen, letzterem übel angebrachte oder schlecht gewählte Umschreibungen, statt der einfachen Benennungen als Extrem gegenüber); und 3) schöne und edle Gedanken, da grosse Thaten nur dann ein Verdienst des Helden sind, wenn sie aus Überlegung entstehen (185, 32 ff.). Darunter will er jedoch, durch die Gottschedsche Kritik seines 'epigrammatischen Herrmann' vorsichtig gemacht, durchaus nicht 'Wortspiele oder Gedanken, die keine Wahrheit in sich haben (186, 10 f.) und nur ein glänzendes Spielwerk sind', verstanden haben (187, 13–35). Besonders lässt er darauf Acht nehmen, dass der Gedanke nicht am falschen Orte stehe, und bemerkt sehr richtig, dass verschiedene Gemütsbewegungen oder Umstände eines Helden nicht immer die gleiche Menge von Gedanken ertragen können (188, 1—189, 25).

In der weitläufigen Besprechung dieser Vorrede in der 'Abhandlung vom Trauerspiele' hält Nicolai im Ganzen am Schlegelschen Standpunkte fest; nur in der folgenden Schlussbemerkung[2] spricht er einen Gedanken aus, der gerade das Gegenteil von den Ergebnissen der Schlegelschen Nachahmungstheorie besagt: 'Schöne Gedanken', heisst es dort, 'welche nicht an ihrem Orte stehen, zeigen uns nicht die tragischen Personen, . . . sondern den Dichter, der beschreibt, Vergleichungen macht oder moralisiret. Aufs höchste wird er uns gefallen, dieses wollten wir aber nicht; wir

---

[1]) Vgl. damit Breitinger CD. 2, 354: 'Die Leidenschaften haben eine eigene Sprache und eine gantz besondere Art des Ausdruckes, womit sie nicht so fast absonderliche Begriffe, als vielmehr den Schwung ihrer erhizten und phantastischen Vorstellungen entdecken und offenbaren'.

[2]) S. 67.

wollten gerührt, bewegt, und interessiret werden; kurz, wir wollten die Wirkungen des Trauerspiels empfinden, nicht die Kunst des Dichters'.

Schlegel mochte es vielleicht selbst fühlen, dass aus dieser Vorrede etwas ganz anderes, als er ursprünglich beabsichtigt hatte, geworden war. Sie brachte auch einerseits mehr, nämlich eine theoretische, vielleicht überflüssige Auseinandersetzung zur Begründung von äusserlichen, sonst unanfechtbaren Forderungen; andererseits aber wieder weniger, denn da er selbst Dichter und nicht ganz frei von Schuld und Fehle war, so konnte er unmöglich in dieser wissenschaftlich ausstaffierten Vorrede in vollem Masse und an allen Erzeugnissen der damaligen Dramatiker die bezweckte wohlverdiente Kritik über die äussere Form üben. In diesem Sinne schrieb er auch am 15. April 1747 an Bodmer[1]: 'Es ist mir lieb, dass ich Ihnen schon in einem vorigen Briefe vergangene Michaelsmesse aufrichtig geschrieben, was ich von diesen Stükken halte. Sie werden es noch deutlicher aus der Vorrede sehen, die vor meinen theatralischen Werken stehet, welche ich Ihnen beigehend überschikke[2]). Man kann nichts von den Regeln eines guten Trauerspiels sagen, ohne zugleich eine Satire auf den 'Agis' und alle seine Brüder und Schwestern zu machen. Und so sehr ich mich in dieser Vorrede in Acht genommen habe, eines davon zu berühren: so habe ich doch keinen kriechenden Ausdruk finden können, der nicht in einem von den Originalen oder Uebersezungen der Schaubühne zu finden wäre. Ich nehme einige Stellen meiner 'Dido' davon nicht aus, welche ich billig hätte

[1]) Briefe an Bodmer S. 46 f.

[2]) Wahrscheinlich sandte er ihm eine Abschrift aus dem Manuskript, denn nach den von 190, 26 ab mit kleineren Lettern gedruckten Schlussbemerkungen über die Elektraübersetzung, von der er nicht einmal wusste, 'ob sie bey diesem Bande seyn wird oder nicht' (a. a. O. 48), zu urteilen, wurden nicht nur ein grosser Teil der 'Theatralischen Werke' selbst, sondern auch diese Vorrede in Leipzig gedruckt.

ändern sollen, wenn nicht Fehler, die sich einmal eingeschlichen haben, sehr leichtlich sich vor den Augen verstekten, wenn man am nöthigsten hat, sie zu sehen'.

Für diese Enthaltsamkeit wollte er sich im 'Gaertnerkönig' entschädigen. Nachdem er nämlich schon im vorhergehenden Briefe[1]) Bodmer die Idee mitgeteilt hatte, 'ein halbkomisches, und halbpathetisches Nachspiel über den Gärtner zu machen, den Alexander zum Könige sezte, worinnen Alexander und andere allezeit den Charakter der tragischen Poesie in ihren Reden hätten, der Gärtnerkönig mit seiner Familie aber immer unvermuthet in die niedrigen Ausdrükke der deutschen Trauerspiele verfiele', legt er diesem Briefe das in den Werken (2, 636) abgedruckte Bruchstück dieses Planes bei. Im darauf folgenden Briefe vom 18. September 1747[2]) bespricht er weitläufiger diesen vorzüglichen Plan, der ein Lustspiel in der Art des Amphitruo oder Demokrit abgeben sollte. Er wollte dies Stück so einrichten, 'dass uncritische Zuschauer nicht einmal merkten, dass es eine Satyre auf andre Theater-Stücken seyn sollte'. Äusserst belehrend ist sein Entwurf zum Charakter des Gärtnerkönigs Abdolinim, an dem er in der Zwischenzeit sehr energische Veränderungen vorgenommen hatte. Falls wir die Mitteilungen dieses Briefes richtig verstanden haben, so wollte er die beiden Extreme, die barsche, ungehobelte, aber natürliche Denk- und Ausdrucksweise eines ganz schlichten und ungebildeten Mannes am Gärtnerkönig, dagegen die ganze Manieriertheit und Geschraubtheit eines falschen Pathos, hinter dem sich Gedankenleere und ein ungebildetes Gemüt nur zur Not zu verbergen vermögen, an dessen Frau, einer prächtigen Holbergschen Figur, veranschaulichen; als Mitte zwischen beiden

[1]) Vom 8. Oktober 1746, a. a. O. S. 39.

[2]) Eine Stelle aus demselben über den 'Gärtnerkönig', nach der Abschrift Hrn. Dr. Munckers, hat bereits Söderhjelm a. a. O. S. 95 mitgeteilt, ohne aber auf den Zusammenhang mit dieser Vorrede zu verweisen; vgl. Schnorrs Archiv 14, 49—57.

sollte Alexander mit seinem Hofe die wahre 'Würde und Majestät des Ausdrucks' vorstellen. 'Es ist wahr', sagt er in Bezug auf Abdolinim, 'niederträchtige Redensarten verrathen ein pöbelhaftes Herz. Hierinnen aber ist ein Unterschied unter dem Wesentlichen einer Gedanke und unter den zufälligen Nebenumständen derselben zu machen. Ist eine Rede in demjenigen, was das Wesentliche einer Gedanke betrifft, niederträchtig: so kann sie nichts andres als ein pöbelhaftes Herz verrathen. Die Nebenumstände oder die Einkleidung einer edlen Gedanke aber, kann gleichwol nicht allein einfältig (denn so wäre nichts darwieder zu sagen), sondern grob seyn, dass man sie einem Helden unanständig findet'[1]). Der Gärtnersfrau sollten 'alle die gezwungenen und übelangebrachten Ausruffungen der neuen deutschen Tragödien, das precieuse Wesen der Panthea'[2]) in den Mund gelegt werden, ausserdem sollte noch ein Petit-Maitre im Lager Alexanders 'eine vollkommne Copie eines schlechten tragischen Helden werden'[3]).

Unmittelbar an diese Mitteilungen schliesst sich auch folgende Nachricht: 'Meine vormaligen Gedanken waren, auf meine Sätze von der Nachahmung eine ganze Theatralische Dichtkunst zu bauen Bey Gelegenheit des hiesigen neuaufgerichteten Theaters habe ich einigemal die Versuchung gehabt, zum Unterrichte der Comödianten einige Anmerkungen über die Wahl guter Stücke und über andre zum Theater gehörige Dinge aufzusetzen, welche einestheils die verkehrten Begriffe des Herrn G..... (Gottsched) hiervon niederreissen würden. Wenn es noch geschieht, so werde ich sie Ew. HochEdelgeb. mittheilen'.

---

[1]) a. a. O. 51.

[2]) Die in den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters (204,30—205,4) verspotteten 'Lehrsprüche' sind ebenfalls der Panthea (Deutsche Schaubühne 5, 1—66) entnommen. Vgl. Werke 3, 273. Anm.

[3]) a. a. O. 52.

Glücklicherweise hat er diesen Plan nicht unausgeführt gelassen. Die im J. 1747 verfassten, aber erst siebzehn Jahre nach seinem Tode veröffentlichten 'Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters' sind ein glänzendes Zeugnis für den inneren Fortschritt seiner Anschauungen und die glücklich vollzogene Schwenkung aus den etwas nebulosen Regionen einer abstrakt theoretisierenden Ästhetik zu einer auf realer Basis gegründeten ästhetischen Kritik.

Doch noch vorher ein Wort über das 'Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen'[1]), welches wir aus dem Grunde von dieser Sammlung ausgeschlossen haben, weil es weder ein litterarisches oder ästhetisches Interesse beansprucht, noch auch das genügende Mass von Erfahrung und Sachkenntnis aufweist, um als ein kulturhistorischer Beitrag zur Theatergeschichte gelten zu können. Ursprünglich geht dieses 'Schreiben', den Mitteilungen seines Bruders Heinrich zufolge, auf einen vermutlich gegen Ende des J. 1746 skizzierten Plan zurück, der, um bloss die Möglichkeit des Bestehens eines ständigen Theaters in Kopenhagen zu zeigen, auf der hinfälligen Annahme von mindestens 165 Jahresvorstellungen und 50,000 Theaterbesuchern beruht[2]). Alte Freunde müssen ihn auf diese unrichtigen Voraussetzungen aufmerksam gemacht haben, denn im 'Schreiben' begegnen wir schon eine ganz andere Berechnung, die immer noch an Zulässigkeit sehr viel zu wünschen übrig lässt. Er glaubt um die Hälfte zu wenig zu rechnen, wenn er die Bevölkerung Kopenhagens auf 50,000 schätzt; sollte davon nur die Hälfte zweimal im Jahre das Theater besuchen, so erwüchsen daraus Einnahmen von 50,000 Mark dänisch = 8333 Rthlr.; davon kämen 4000 für

[1]) Werke 3, 251—258.
[2]) a. a. O. S. 243.

Gehalte von 12 Schauspielern [1]) und einem Aufseher in Abzug, ferner 3000 für je drei Vorstellungen einer jeden Novität, denn die erste decke die Kosten, 'welche die Aufführung eines neuen Stückes erfordert', die dritte sollte zu Gunsten der Schauspieler und die fünfte erst 'zum Vortheile des Verfassers sein' (so optimistisch denken jetzt weder Dichter noch Publikum von den Novitäten); so blieben immer noch mehr als 1000 Rthlr. jährlich den — Armen [2]). Gesund und richtig ist dagegen sein Gedanke, dass die Gesellschaft unter die Leitung eines Aufsehers zu stellen (ob dies ein Staatsbeamter sein sollte, sagt er uns freilich nicht) [3]), und das Theater als eine bürgerliche Einrichtung zu betrachten sei, die für die Gesamtheit da sei und von ihr auch gehalten werden müsse. An die Munificenz des höchsten Protektors der schönen Künste stellt er fürwahr kein zu hohes Ansinnen. Es genügt ihm, wenn der König nur eines seiner Häuser in Kopenhagen zu diesem Zwecke einrichten liesse und 'die hohen Herrschaften nur eine mässige Summe zum Besten des Schauplatzes für ihre darinn habenden Logen bestimmen wollten'. Desto grössere Anforderungen stellt er an die Leistungsfähigkeit seiner zwölf 'Acteurs' ('diejenigen Stücke', meint er nämlich, 'sind fast alle nicht viel werth, zu deren Aufführung mehrere nöthig sind') [4]), denen er zumutet für die brillante Jahresgage von 200—400 Rthlr. wöchentlich fünfmal, und zwar abwechselnd bald deutsch, bald dänisch, zu spielen; 'denn', setzt er hinzu,

[1]) Und für 'zwey Kinder, die man zu Acteurs aufziehen könnte'. Vgl. Louis Riccoboni, De la réformation du théâtre 1743 S. 335: 'Je crois qu'il seroit de la prudence d'élever et d'instruire pour le Théâtre une demie douzaine de garçons, et autant de filles'.

[2]) S. 256. Dasselbe fordert auch Riccoboni in der oben citierten Schrift. Vgl. 226, 12—18.

[3]) Vgl. Riccoboni a. a. O. S. 59 u. 98.

[4]) S. 253 unten.

gehabt, die ihn zu schätzen wussten, . . . und bei der Errichtung dieses Theaters seine Meynung zu wissen begehrten'; besonders hatte er sich der Gunst des Obermarschalls Grafen Moltke, dem Joh. Heinrich die Werke des Bruders widmete, und des Geheimraths von Berkentin, 'Ministers vom Conseil', der ja in Paris nach einem Übersetzer des Canut suchen liess[1]), zu erfreuen. Es ist demnach sehr wahrscheinlich, dass unser Dramaturg auf Aufforderung dieser Herren vorliegende Schrift verfasste, die ja überhaupt mehr den Eindruck eines 'exposé' oder einer Denkschrift, als den eines publizistischen Aufsatzes macht.

Sie besteht aus drei verschiedenen Elementen: 1) aus Anklängen an die früheren rein theoretischen Abhandlungen; 2) aus der Entwicklung von ganz neuen, sehr bedeutenden dramaturgischen Anschauungen, in Verbindung mit einer stärkeren Betonung der schon früher gegebenen praktischen Winke; und 3) aus Andeutungen, inwieweit diese Resultate sich den dänischen lokalen Verhältnissen anpassen liessen.

Als er sich vor der schwierigen Aufgabe erblickte, die Gesetze seiner Nachahmungstheorie nicht nur auf eine Formfrage, wie etwa diejenige von der gereimten oder prosaischen Komödie, sondern auf eine ganze Gattung von poetischen Erzeugnissen anzuwenden[2]) und letztere aus ersterer zu entwickeln, da mussten ihm begreiflicherweise manche Zweifel nicht so sehr über die Richtigkeit, als vielmehr über die praktische Anwendbarkeit derselben aufsteigen. Hier galt es ja vor allem die **Stofffrage** zu lösen, die ja für seine Nachahmungstheorie eine rein nebensächliche war. Die Einsicht, dass durch das Herbeiziehen seiner Theorie diese frischweg aus dem Kopfe eines lebhaft denkenden und geschmackvoll dichtenden

[1]) Briefe an Bodmer S. 48.

[2]) Vgl. die S. CLIX mitgeteilte Stelle des Briefes an Bodmer vom 18. September 1747.

Bemerkung (1, 73): 'que le sujet qui renferme les principaux événemens de l'histoire d'un certain peuple est plus intéressant pour ce peuple-là, que pour une autre Nation', meint er, dass ein Stoff, der nicht folgende zwei Vorzüge vereinige, schwerlich gefallen würde: 'je veux dire un sujet capable de toucher tous les hommes, et qui plaise encore particuliérement aux compatriotes de l'Auteur, parce qu'il parle des choses ausquelles ils s'intéressent le plus'; es kämen sogar in der Vorstellung verschiedene Volkseigentümlichkeiten zum Ausdrucke: 'Je ne crois pas qu'on puisse dire que des différentes manieres dont on récite aujourd'hui la Comédie en différens pays, l'une soit meilleure que l'autre. Chaque pays doit avoir sa maniere propre de réciter la Comédie'. Mögen auch noch seine Bemerkungen über zwei Epen, den 'Clovis' des Desmarets und die 'Pucelle' des Chapelain (2, 541) nicht unerwähnt bleiben: 'Ce sont deux poëmes epiques, dont la constitution et les mœurs valent mieux sans comparaison que celles des deux tragédies (des 'Cid' und des 'Pompée'). D'ailleurs leurs incidens, qui font la plus belle partie de notre histoire, doivent plus attacher la nation française, que des événemens arrivés depuis long-temps dans l'Espagne et dans l'Egypte'. Derselbe Riccoboni, dessen 'Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe' (1738) Schlegel (194, 14) den 'Acteurs' empfiehlt[1]), hatte schon 1730 in der 'Dissertation sur la Tragédie moderne'[2]) dem pseudoklassischen französischen Drama

[1]) Nur dieses Werk, scheint es uns, konnte Schlegel mit den anderwärts nicht nachweisbaren 'Remarques sur tous les theatres d'Europe' gemeint haben; ebenso versteht er höchst wahrscheinlich unter 'i paragoni di teatro' das oben (S. LXIV. Anm. 1) citierte Werk des Grafen Pietro Conti di Calepio. Beide lapsus sind leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass Schlegel die Titel dieser Werke, die damals ihren Weg von Paris und Zürich nach Kopenhagen wahrscheinlich noch nicht gefunden hatten, aus dem Gedächtniss niederschreiben musste.

[2]) Histoire du Théâtre Italien 1, 247—319.

den nationalen Indifferentismus vorgeworfen[1]). So hat denn Schlegel im Auslande schon Vorgänger gehabt, und in Deutschland war er ebenfalls der erste nicht. Es hatte ja Bodmer bereits 1741 in den 'Critischen Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter' nicht nur den gegen Gottsched gerichteten Satz ausgesprochen, dass die Affekte eine weit grössere Gewalt über die Menschen haben als das Vermögen des Verstandes, sondern auch im Hinblick auf die Engländer die Idee eines patriotisch-politischen Trauerspiels angeregt.

Um zu veranschaulichen, wie sich gewisse Nationaleigentümlichkeiten im Drama wiederspiegeln, vergleicht Schlegel das französische Drama mit dem englischen (194, 28 ff.). Vieles ist ja darin richtig bemerkt und kann heute noch aufrecht erhalten werden; nur scheint er uns darin zu irren, dass er als der echte Moralist des 18. Jahrhunderts die Kunsterscheinungen ohne weiteres aus dem Charakter der beiden Nationen erklärt oder richtiger letzteren aus den ersteren deduciert. Kann man es ihm aber verübeln, wenn man bedenkt, dass solche Parallelen und Antithesen, solche Vergleiche zweier Nationen im 'Spectator', dessen Verfasser er hier mit besonderer Achtung erwähnt (197, 12. 18), auf allen Seiten anzutreffen sind? Wären solche Schlüsse jedoch überhaupt jemals sicher zu ziehen, warum hat er denn nicht bei seiner genauen Kenntnis des dänischen Volkscharakters auf eine ganz bestimmte Art von Schauspielen, die da am meisten hätten behagen müssen, hingewiesen (199, 4—200, 31)? Wie ganz anders hat Lessing diesen Unterschied zweier Nationen, soweit er sich im Drama ausprägt, zu Beginn der 'Theatralischen Bibliothek' im Aufsatze über das weinerliche Lustspiel darzustellen gewusst![2]).

[1]) a. a. O. S. 301. 'Il paroît que les Tragiques François n'ont pas assés de soin de marquer les differences, que le genie particulier de chaque Nation a dû produire dans les Héros, nés chés des peuples differens'.

[2]) Lachmann 4[1], 109 f., Hempel 11, 1, 189.

Schlegels Bemerkung über den Mittelstand als die Stütze des Theaters (200, 32) erinnert an des Grafen Conti 'Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia. In Zurigo MCCXXXII', wo wir neben einer abfälligen Kritik über die französische Alexandrinertragödie auch die Ansicht ausgesprochen finden, dass das Theater hauptsächlich für den Bürgerstand sei[1]), zu deren Verbreitung in Deutschland wiederum Bodmer durch die Aufnahme in den 'Auszug aus Hrn. G. v. C. Abhandlung vom Trauerspiele'[2]), mit dem er die 'Critischen Briefe' (Zürich 1746) eröffnete, wesentlich beitrug. Wenn wir hier schon Lessing erwähnt haben, so wollen wir auch gleich dem Leser eine Stelle aus der Dramaturgie in Erinnerung bringen, die vielleicht mit Schlegels Betonung des nationalen Princips in gewissem Zusammenhange steht. Gleich zu Beginn des 97. Stücks sagt er: 'Zugegeben, dass fremde Sitten der Absicht der Komödie nicht so gut entsprechen: als einheimische: so bleibt noch immer die Frage, ob die einheimischen Sitten nicht auch zur Absicht der Tragödie ein besseres Verhältniss haben als fremde? .. Freylich erfodern einheimische Sitten auch einheimische Vorfälle ... Der Vortheil, den die einheimischen Sitten in der Komödie haben, beruhet auf der innigen Bekanntschaft, in der wir mit ihnen stehen. Der Dichter braucht sie uns nicht erst bekannt zu machen; ... er kann seine Personen sogleich nach ihren Sitten handeln lassen, ohne uns diese Sitten selbst erst langweilig zu schildern'. Die Tragweite dieser Gedanken wird uns besonders klar,

---

[1]) 'Ein Grundsatz meines vornehmen Freundes (des Grafen Conti)', schreibt Bodmer schon 1732 an Gottsched (vgl. Danzel, Gottsched S. 189), 'ist, dass das Trauerspiel poema populare und vor die Bürgerschaft gewidmet sey, zumahlen die Zuhörer aus allerley Leuten bestehen'.

[2]) So heisst es dort S. 8: 'Denn da das Trauerspiel vor andern Dichtarten für das gemeine Volk gewiedmet ist' ... und S. 11: 'dem Volke zu Dienste sind die Trauerspiele eingeführt worden'.

wenn wir uns an folgendes Urteil Goethes erinnern (Hempelsche Ausgabe 21, 49): 'Betrachtet man genau, was der deutschen Poesie (in der Periode vor dem siebenjährigen Kriege) fehlte, so war es ein Gehalt, und zwar ein nationeller; an Talenten war niemals Mangel'. Doch ist Schlegel nie einseitig gewesen und besonders hält er es für ratsam, neben der alten Geschichte und der Fabel 'die Historie aller fremden Länder zu Hülfe zu nehmen' (216, 34).

Von nicht minderer Bedeutung ist Schlegels neue Einordnung der dramatischen Gattungen, wodurch das Dogma vom Ständeunterschied, an dem die Gottschedsche Schule hartnäckig festhielt[1]) und das in Harsdörfers 'fürstlichem Ehrstande, bürgerlichem Wehrstande und bäurischem Nährstande' sein Vorbild hatte[2]), durch die Verbindung mit einem neuen Momente, nämlich mit der Art der von jeglicher Gattung zu erweckenden Leidenschaften zur Hälfte ausser Kraft tritt. Vor den vierziger Jahren können wir höchstens bei Bodmer, dem Herausgeber von Pietro Contis di Calepio 'Paragone', wo der Ständeunterschied bereits stillschweigend aufgehoben war, hie und da auf eine freiere Anschauung stossen. Erst als Louis Riccoboni seine französisch geschriebenen und deswegen schon allgemeiner zugänglichen dramaturgischen Schriften, besonders aber die genannten 'Réflexions historiques et critiques sur les differens Théâtres de l'Europe' (Paris 1738) erscheinen liess, in denen er auf la Chaussées 'École des amis' verweist und zugleich die Möglichkeit der Darstellung eines zwischen dem hohen Tragischen und Erschütternden und dem niedrig Komischen in der Mitte liegenden Pathos zu beweisen sucht, begannen langsam die neueren Ideen von der Gleichberechtigung der verschiedenen Stände — auf der Bühne und von der Zulässigkeit des 'rührenden

[1]) Erst in der vierten Ausgabe der 'Critischen Dichtkunst' 1751) sah sich Gottsched gezwungen, auch die bürgerliche Komödie zu berücksichtigen.

[2]) Tittmann a. a. O. S. 53 u. 155.

Lustspiels' und der 'bürgerlichen Tragödie' Fuss zu fassen; Riccoboni hatte nämlich gesagt: 'On fait représenter à ces personnages — nämlich diejenigen, deren sociale Stellung für eine Tragödie zu niedrig, für eine Komödie zu hoch ist — une action qui leur est convenable, on fait naître des situations touchantes, et cela peut produire un Spectacle charmant'[1]).

Gottscheds 1741 in den 'Critischen Beiträgen' erschienene 'Zufällige Gedanken über Herrn A. D. Richters, Rect. zu Annaberg Regeln und Anmerkungen über die lustige Schaubühne'[2]) zeigen noch wenig Verständnis für diese Neuerungen; desto mehr Beachtung verdienen die 'Regeln und Anmerkungen' selbst, wo wir gleich eingangs[3]) die Frage finden, ob man denn nur über das Hässliche und Lächerliche lache: 'Hat man denn nicht auch eine Tugendlust, und lachen wir denn nicht auch über fröhliche und schöne Sachen? Kann eine tugendhafte Handlung denn nicht auch die Zuschauer in einer Comödie sowohl belustigen als erbauen?' Entgegen der hergebrachten Definition des Lustspiels stellt er folgende auf[4]): 'Die Comödie ist eine Nachahmung einer moralischen Handlung, die durch ihr natürliches Wesen die Zuschauer belustigen; aber auch erbauen soll'; ja, ohne nur mit einem Worte die Ständetheorie zu berühren, möchte er den Unterschied zwischen einer lasterhaften und tugendhaften Comödie durchgeführt sehen, welch' letztere Gottsched jedoch in den Anmerkungen mit dem Schäferspiel für gleichbedeutend erklärte. Doch ist es bemerkenswert, dass eine Recension von Riccobonis 'Réflexions historiques et critiques' und 'De la Réformation du Théâtre' in Gottscheds

---

[1]) S. 148 und 149. Anm. Vgl. Danzel, Lessing 1^2, 291. Über N. de la Chaussée vgl. Uthoff, N. de le Chaussées Leben und Werke, Diss. Altenburg 1882.

[2]) 7, 572—604. 28. Stück. Vgl. S. XXVI. Anm. 3 u. S. LV.

[3]) Ebenda S. 579.

[4]) Ebenda S. 581.

teren sollte sich der 'Cyklops' des Euripides mit dem 'Ehrgeizigen' und dem 'Unbedachtsamen' des Destouches, der seinen oft mit fein gezeichneten Charakteren reich ausgestatteten Lustspielen durch stärkere Beimischung des moralisierenden Elementes ein ernstes Gepräge zu geben verstand, zu vertragen suchen (206, 35—207, 27). Wenn er nun auch la Chaussées Gouvernante der dritten Gattung zuzählt, so ist es doch aus obigem unzweifelhaft, dass er in dieser fünften Art die Erzeugnisse der neuen Mischart unterbringen wollte. Adolf Schlegel, der diese Einteilung billigte, wollte noch zwei weitere Abarten aufgestellt sehen [1]), eine sechste für Schäferspiele, deren Einreihung in die dritte Art er tadelte, und eine siebente für die Stücke in der Art derjenigen des Saintfoix und der 'Zeneide' des Cahusac, die eben 'mehr allgemein menschliche Gefühle, mehr rein empfindende Wesen als wirckliche Menschen' vorstellen sollten. Wollte man noch jede von den verschiedenen Misch- und Abarten, die sich ja jeder Kunstentfaltung zugesellen müssen, wieder in einzelne Abteilungen unterbringen, so wäre es ein leichtes, auf dem von Adolf Schlegel vorgezeichneten Wege diese Einteilung noch um einige Kategorieen zu bereichern. Hat doch Elias Schlegel selbst ganz richtig bemerkt (207, 35 ff.), dass es in Betracht der vielen Grade zwischen hohen und niedrigen Personen noch Komödien von sehr verschiedener Art geben könne.

Zweierlei hat demnach als ebenso neue wie wichtige Errungenschaft dieser Abhandlung zu gelten: erstens der Hinweis auf das nationale Drama, zweitens die Einteilung der dramatischen Gattungen nach Ständen und Leidenschaften, wodurch nicht nur das bürgerliche Trauerspiel und das weinerliche Lustspiel (die 'comoedia commovens' wie sie Gellert nannte), sondern auch fast jede

[1]) Vgl. dessen Abhandlung 'von der Eintheilung der Poesie' hinter seiner Batteux-Übersetzung (2. Aufl. 1759) S. 409 f.

andere Gattung des recitierenden Dramas ihre ästhetische Rechtfertigung empfängt.

Noch bleibt es übrig, andere beachtenswerte Ansichten hervorzuheben, die zwar allgemein als hier von Schlegel zuerst ausgesprochen bezeichnet werden, die wir aber schon, wenn auch nicht in so nachdrücklicher Form, in seinen früheren Abhandlungen kennen gelernt. Was seine Ansichten von der Einheit des Ortes und der Zeit anbetrifft, so hat er ja bereits im 'Schreiben über die Comödie in Versen' (11, 14–18) die erstere als einen Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit bezeichnet[1]) und in der Kritik des Klajschen Herodes (33, 8–25) ausdrücklich betont, dass es zweierlei Regeln der Schaubühne gäbe, von denen die einen aus dem Begriffe der menschlichen Handlung, die anderen aber lediglich aus dem Endzwecke, warum man diese Handlung nachahme, entspringen; letztere seien zwar 'auf die Klugheit' gegründet und deswegen nicht zu verachten; doch hätten sie etwas willkürliches an sich und man sei darin auch teilweise von den Griechen und Römern abgewichen. Dass er zu diesen letzteren Regeln auch die Einheiten des Orts und der Zeit zählte, erhellt aus jener Stelle, wo er unter Beibehaltung der gleichen Einteilung der dramatischen

---

[1]) Vor ihm hatte sich bereits J. Fr. v. Uffenbach in der 1733 zu Hamburg erschienenen 'Gesammelten Nebenarbeit in gebundenen Reden, nebst einer Vorrede von der Würde der Sinngedichte' (vgl. S. XXV. Anm. 2) sehr wegwerfend über die drei Einheiten ausgesprochen, worüber Gottsched in der Recension dieses Werkes in masslose Entrüstung verfiel (CB. 3, 616. 12. St. v. J. 1735). Über die Vorgeschichte der drei Einheiten vgl. noch Borinski a. a. O. S. 214 f. u. 360 f. Auch möchten wir daran erinnern, dass Abbé Vatry (Hist. de l'Acad. 7, 182 ff.), dessen Abhandlungen Schlegel in so ausgiebiger Weise benutzte, die Einheit des Ortes verwarf und den Grundsatz Castelvetros (vgl. S. LXI f. dieser Einleitung) 'une corruption d'un passage de la Poëtique d'Aristote' nannte. Ebenso Pyra in der Fortsetzung des Erweises S. 79—82 u. 103 und Riccoboni, Histoire 1, 271.

Regeln in 'innerliche'[1]) (über die Wahl der Stoffe, die Einrichtung der Fabel, die Charaktere und das Versmass) und die bloss 'die äusserliche Form des Schauspiels betreffenden' zu den letzteren eben die Einheit der Zeit und des Ortes rechnet (221, 18–30); weitere Parallelen zwischen dieser Abhandlung und den in der Beurteilung Klajs schon angedeuteten Ideen wird der aufmerksame Leser leicht finden.

Welches Gewicht Lessing auf diese Ausführungen legte, ersehen wir aus dem längeren Citat der Stelle über das Verhältnis des englischen Dramas zur Einheit des Ortes (223, 18—224, 7) im 44. Stück der Hamburgischen Dramaturgie. Doch ging Lessing gleichzeitig an die Untersuchung der ersten Quelle, der Poetik des Aristoteles, während sich Schlegel über die Kommentatoren der Renaissanceperiode nicht hinauswagt; denn diese musste er vor allem (221, 18 ff.) im Sinne haben, wenn er von Kunstrichtern spricht, die 'veranlasst worden seien die äusserliche Form eines guten Schauspiels in zwo Regeln (nämlich die von der Einheit der Zeit und des Ortes) zu fassen'. Ebenso hat er die ganze Aristotelische Theorie über Furcht und Mitleid so gut wie unberührt gelassen. Da er gegen die Richtigkeit der damals gangbaren Erklärungen wohl manche Zweifel gehegt haben wird, aber nicht die Kraft fühlte, dieselbe selbständig anzupacken, so können wir es ihm nur zum Lobe anrechnen, dass er es vorgezogen, darüber zu schweigen, statt nach Gottscheds Art mit dem falschen Golde seichter Interpretationen zu prunken.

Ferner finden wir in dieser ja für den Druck nicht bestimmten Abhandlung — ein Beweis, dass es ihm um die Sache selbst und nie um die Persönlichkeit zu thun

[1]) Schlegel fügte also den von Aubignac (a. a. O. S. 206) aufgestellten Hauptbestandteilen des Dramas (la Constitution de la Fable, la Composition de la Tragédie et la Versification) nur die Charaktere als selbständigen Bestandteil hinzu.

man doch nicht immer Fabeln von gleicher Güte auslesen kann, und selbst die allervollkommenste Gattung von Fabeln verdriesslich werden würde, wenn alle Trauerspiele nach derselben eingerichtet werden sollten'. In desto grösserer Übereinstimmung befand er sich mit den Grundsätzen, die Bodmer in den 'Critischen Briefen' entwickelt hatte; er fand darin 'die Gedanken von dem Trauerspiele sehr richtig und dem Begriffe desselben sehr gemäs'. 'Wenn alle Kunstgriffe der Verwirrung', schreibt er an deren Verfasser[1]), 'die Aristoteles angegeben, nothwendige Stükke eines Trauerspiels wären, dafür er sie doch nicht ausgiebt, so würden alle guten Trauerspiele durch nichts als durch die Namen der Personen von einander unterschieden seyn; oder vielmehr' — hier liegt die Übereinstimmung mit der vorhin citierten Briefstelle — 'es würde nur ein einziges vollkommenes Trauerspiel geben, welches ohne Nuzen seyn, und beinahe mit den schlechten Romanen in eine Klasse gehören würde. Dieses habe ich schon in Leipzig dem Herrn Professor Gottsched öfters gesagt, der nebst dem Zusammenhange der Scenen, welches bei ihm, so viel ich finden können, das vornehmste Stük eines guten Trauerspiels ist, auf die Verwirrung der Fabel fast allein sahe, und die Karaktere gar vergass'. Sehr ähnlich drückt er sich auch im folgenden Schreiben an denselben vom 18. September 1747 aus[2]): 'Es ist sehr nützlich, dass Dieselben darinnen (in den Critischen Briefen) gewiesen, dass der Bau der Intrigue eines Stückes nicht das erste sey, worauf man zu sehen hat, weil sonst die Trauer- und Lustspiele nicht nützlicher werden würden, als die meisten Romane, wenn es einreissen sollte, dass man bloss darauf sähe'. Leider verschwieg Schlegel sein Urteil über die von Bodmer gebilligte Ansicht Pembertons[3]), der im Gegensatz zu

[1]) Briefe an Bodmer S. 46, Brief vom 15. April 1747.
[2]) Schnorrs Archiv f. Litt.-Gesch. 14, 52 f.
[3]) Critische Briefe S. 72 f.

kun vor, unter Vermeidung aller fremden auf die dänischen Zustände nicht passenden Stücke (préjugé à la mode u. s. w.) und bei möglichster Berücksichtigung der heimischen Produktion (damit man nicht den Missgriff Deutschlands wiederhole und ein französisches Drama in dänischer Sprache schaffe) von den bereits von Holberg dargestellten Handlungen des niedrigsten Standes auszugehen und in stets aufsteigender Linie bis zur Darstellung der höchsten Stände, mithin nach seinem Grundsatze auch der höchsten Arten des Dramas hinaufzustreben (208, 26 ff.). Von der praktischen Seite betrachtet, muss dieser Vorschlag als ebenso naiv wie unausführbar bezeichnet werden, da der Kunst jede planmässige mechanische Entwickelung widerstrebt. Und doch liegt demselben ein tiefer Gedanken zu Grunde: er mutet uns an wie eine dunkle Ahnung der von Schiller der Kunst vorgezeichneten grossartigen Aufgabe, die Führerin des Menschen aus dem Naturzustand in den Kulturzustand zu werden. Freilich hat Schlegel hier nicht die ganze Menschheit im Sinne, denn sein Experiment sollte sich vorerst auf das dänische Publikum beschränken.

Der Text der in die Sammlung aufgenommenen Aufsätze folgt durchweg den ersten Drucken. Es lässt sich schwer sagen, inwieweit die Schreibeigentümlichkeiten des Verfassers der Orthographie der Zeitschriften, in welchen die Stücke 2—7 erschienen, weichen mussten; ferner darf bei den aus der Handschrift in den 'Werken' abgedruckten Stücken 1 und 10 eine Modernisierung des Textes seitens des Herausgebers Johann Heinrich als sicher angenommen werden; endlich kann auch der Text der beiden selbständig erschienenen Stücke 8 und 9 in dieser Hinsicht keine sicheren Anhaltspunkte liefern, weil der damals in Kopenhagen weilende Verfasser den Leipziger Freunden die Sorge für den Druck überlassen musste. Daraus erklärt sich, warum diese Aufsätze bezüglich der Orthographie kein einheitliches Bild bieten.

Die Seitenzahlen des ersten Druckes stehen im Texte, die Paginierung der im III. Bande der 'Werke' wieder abgedruckten Aufsätze ist am inneren Rande ersichtlich.

Die auch innerhalb eines Aufsatzes oft bemerkbaren Schwankungen in der Schreibung einzelner Ausdrücke wurde beibehalten; so lesen wir z. B. 33,36 in Acht genommen 34,16 in acht genommen; 14,10 zuwegegebracht 153,21 zu wege zu bringen 154,31 zuwege bringt; 53,21 Chryſeis 54,14 Chriſeis; 37,15. 16 inskünftige 37,18 ins künftige; 98,16 das Eckle 103,1 und 154,20 Ekel; 104,8 verbiethet 104,18 und 105,3 verbietet; 140,4 und 142,9 iegliche(r) 140,3 u. ö. jeglicher; 116,16 ausgebrucket 131,28 unterdrucken und 153,19 unterdruckt dagegen 153,22 unterdrücken und 173,23 unterdrücket. Auch Schlegels Interpunktion wurde bis auf die wenigen unten angeführten Stellen, wo eine Änderung dringend geboten schien, sorgfältig beibehalten; ebenso wurde seine Gewohnheit, nach längeren Fragesätzen, besonders nach solchen mit abhängigen Sätzen, das Fragezeichen durch einen Punkt zu ersetzen, durchgehends berücksichtigt (vgl. 46,29. 99,36. 102,27). Offenbare Druckfehler wurden stillschweigend getilgt, so z. B. 34,12. 13 wiewohl | 34,34 haben haben | 35,23 ihm ihm | 38,9 Schaupatz | 72,20 Covvard | 77,16 ike | 77,30 te (für the) | 86,4 fiegt | 91,1 derbey | 123,25 zugelangen | 159,28 haben | 175,22 pas | 175,32 des esperez | 182,8 royant | und viele andere besonders in den französischen und griechischen Citaten.

Ausserdem ist verbessert: 7,28 ausgemacht (vgl. GrDWB. 1, 915) | 11,2 nur auf | 11,3 wahrſcheinlich | 13,14 dem Theile des Bildes | 15,36 Verſtattung | 16,15. 16 denſelben | 16,18 vollkommer nach 88,6. 7. 96,24 u. ö. | 16,36 worden | 19,19 zuwegebringt nach 14,10 aus den 'Werken' ergänzt | 24,16 Reim wiederum vgl. 121,16 | 28,11 ſoſpiri | 33,37 wenn eine | 35,41 blutrünſtigen | 39,23 Ruh | 39,26 ausgehecket | 42,29 viel, beyſeite, | 45,23 Sarbierius | 48,24 Kind. | 48,34 ihm | 49,9 Mordio- | 59,20 Daß | 72,17 Wort, Bärenheuter, | 75,16 Ich ſag, euch Caßius | 75,19 verkauft | 75,27 zur Hölle | 76,30 gefloſſen | 76,35 Das | 77,16 lips. | 77,27 Hell. | 77,30 Tath their | 79,16 dem | 81,11 liebreich ſeine | 81,39 ſaget er; | 85,1 daß | 90,14 vor Dieß eingefügt Leo. | 90,19 ſteht | 91,11 Schmerzen, | 94,11 Schrecken | 114,29 ihre | 115,35 Ähnlichkeit | 117,32 dieſe That | 123,14 nachzuahmen verleugnen, werden | 124,36 iſt. | 127,17 auflöſen. Das | 127,18 Tage: und | 139,10 Entſchluß. | 149,3 worden | 149,19 von Unterſcheid | 150,30 Singen | 150,31 berauſcht | 153,2 dererjenigen, die man | 158,8 müßten | 160,7 könnte | 162,19 iſt auch ihr | 173,27 Begriffe nimmer | 175,29 ecoutez je | 179,34 Mörder hat | 182,19 und Sachen | 187,27 hinzu ſetzen | 191,8 Guten nicht | 191,18 im vorausgeſtehen | 192,14 σέ | πισεὲ | 220,29 nicht die Begierde weil eine acc. c. inf. Construction anzunehmen zu gezwungen schien.

Folgende unverändert gebliebene Stellen bedürfen einer Begründung:

25,16 der sonst durch keine kritische Ausgabe gestützte Ausdruck ὦ γῆ καὶ θεοί (es kennt ihn weder Hemsterhuis noch von Velsen) wurde beibehalten, weil er anderswo, öfters besonders bei Demosthenes in der Kranzrede vorkommt, vgl. Joh. Straub, De tropis et figuris, quae inveniuntur in orationibus Demosthenis et Ciceronis. Progr. gymn. Aschaff. Würzburg 1883.

Der richtige Text der Verse 27,30 f. ist: Che se in fiumi converso alte, arenose Corna innalza, e superbo urta e minaccia; doch wurde mit Rücksicht auf das Druckfehlerverzeichnis (CB. 8. Yy8b) das Citat unverändert gelassen.

49,15 steht im Originale Klajs: der müde Greiß; doch Kreis, weil nicht gerade sinnstörend, gelassen.

60,3 f. wäre man geneigt mit Johann Heinrich (Werke 3, 191) hinter dem Theater zu lesen; doch sucht Demokrit auch auf der Bühne den Sinn des Königs von der Chriseis abzuwenden (in den Versen:

Un grand roi comme vous, au milieu de sa cour,
Voudrait-il s'abaisser à cet excès d'amour.

Akt 3, Scene 4. Michiels' Ausgabe 1, 560).

82,3 wurde anzusehen gelassen, obwohl der Reim anzusehn fordert.

112,23 f. geht an im Sinne von ' vor' gelassen.

130,14 so sorglos sind im Sinne ' gelassen.

* * *

Für Rat und Beihilfe habe ich neben dem mit bewährtester und unermüdlichster Sorgfalt über dieser Ausgabe wachenden Herausgeber dieser Sammlung noch besonders Herrn Prof. Dr. M. Bernays, sowie meinem Freunde Dr. Franz Muncker auch an dieser Stelle zu danken; letzterer hat mir ausserdem seine wertvollen Abschriften der Hagedornschen und der inzwischen von J. Crüger veröffentlichten J. E. Schlegelschen Briefe an Bodmer zur Benutzung überlassen; auch hat Prof. B. Litzmann in Jena Auszüge aus dem Hagedorn-Schlegelschen Briefwechsel gütigst übersendet. Durch Winke und Mitteilungen haben noch die Herrn Prof. Dr. Baechtold in Zürich, Dr. Bruun in Kopenhagen, Prof. Dr. Creizenach in Krakau, Dr. Fridericia in Kopenhagen, Prof.

Johann Elias Schlegels

aesthetische und dramaturgische Schriften

rh. 26.

1]

Auszug eines Briefs,
welcher einige kritiſche Anmerkungen über die Trauerſpiele der Alten und Neuern enthält.

[Werke 3, 203—212]

[205] Wegen einiger ſchönen franzöſiſchen Stücke werde ich mir Mühe geben, und ſo bald mir dergleichen zu Geſichte kommen, werde ich nicht unterlaſſen, Dir ſie zu überſchicken. Aber wenn Du mir glauben willſt, ſo wirſt Du es bey den franzöſiſchen Stücken nicht bewenden laſſen. Es iſt heut zu Tage nichts gewöhnlicher, als franzöſiſche Poeten zu leſen [206] und nachzuahmen; dieſes iſt der Schlendrian aller ſchlechten Poeten. Ihre Beleſenheit iſt der Günther, und anderthalbe franzöſiſche Tragödie und Komödie.

Wenn Du Dir die Mühe geben willſt, den Sophokles oder den Euripides, ſonderlich den erſtern nachzuleſen, ſo wirſt Du darinnen eine ganz andre Geſtalt der Tragödie finden. Ich leſe jetzt den Racine und den Sophokles, beyde zugleich, und habe alſo Gelegenheit, beyde gegeneinander zu halten. Racine ſelbſt hat die Größe der Griechen bewundert, aber ſich nicht getrauet, ſie ganz nachzuahmen.

Ich habe den Philoktetes mit unbeſchreiblichem Vergnügen geleſen, und überſetze die Elektra in ungebundener Schreibart mit gleichem Vergnügen. Wenn Du inſonderheit den Philoktetes lieſeſt; ſo wirſt Du etwas

Scheune, als in einem Gemache, könnten vorgegangen ſeyn; ſo wenig iſt darinnen des Theaters gedacht.

Der ſchönſte Anfang eines Stücks bey dem Racine, ſo weit ich ihn geleſen habe, findet ſich in der Berenice; denn in den übrigen iſt des Schauplatzes faſt gar nicht erwähnt, wenigſtens im Anfange nicht. Antiochus, der ſich, welches wohl zu merken iſt, ſchon einige Jahre zu Rom aufgehalten, und die Berenice unzählige mal geſprochen hatte, ſagt zu dem Arſaces.

[208] Arretons un moment! La pompe des ces lieux,
Je le vois bien, Arſace, eſt nouvelle à tes yeux.
Souvent ce Cabinet, ſuperbe et ſolitaire,
Des ſecrets de Titus eſt le depoſitaire.
C'eſt ici quelque fois, qu'il ſe cache à ſa Cour,
Lorsqu'il vient à la Reine expliquer ſon amour.
De ſon apartement cette porte eſt prochaine,
Et cette autre conduit dans celui de la Reine.

War es von dem Arſaces, dieſem Vertrauten des Antiochus, wohl wahrſcheinlich, daß er zum erſtenmale in dieſes Zimmer kam? Denn wenn niemand, als nur die größten Herren, hineingelaſſen wurden; wie war er denn jetzo hineingekommen? Wurden aber auch andre Leute hineingelaſſen, ſo mußte er ſchon darinnen geweſen ſeyn. Uebrigens iſt es ganz unſchicklich, daß der Miniſter eines Königs, bey Verrichtung wichtiger Geſchäffte, ſich aufhält, die Pracht eines Gemachs zu bewundern, oder daß Antiochus ſich die Mühe nimmt, ihm dieſelben zu zeigen.

Nun halte den Anfang der Elektra dagegen:

„Sohn des Agamemnons! Hier ſiehſt du endlich vor dir, was du lange gewünſcht haſt. Dieſes iſt das alte Argos, wohin du dich geſehnet. Hier iſt der Hayn der raſenden Jo; hier der lyceiſche Platz, welcher dem Apollo heilig iſt. Hier zur Linken iſt der berühmte Tempel der Juno. Wir müſſen ſagen, daß wir hier das reiche Mycen ſehen. Und dieſes, Oreſt, iſt das unglückſelige Schloß der Pelopiden, woraus ich dich, bey der Ermordung deines Vaters, von den Armen deiner leiblichen Schweſter genommen, dich ge-

können. Desgleichen halte ich dafür, daß man dieselben besser aus einer wohlgeschriebenen Historie lernet, als aus den Trauerspielen der Neuern. Es ist die Natur der Menschen, daß sie nach ihren Charakteren handeln. Diejenigen also, die uns die Ursachen der Handlungen entdecken wollen, wie solches die Pflicht eines Geschichtschreibers ist, müssen uns nothwendig die Charaktere derer entdecken, welche Theil daran gehabt haben. Weil sie aber wahre Handlungen erzählen, so werden wir ihren Charakteren desto sicherer trauen und dieselben nachmachen können, als wenn wir Tragödien lesen, wo die Charaktere nur erdichtet sind, und wo uns meistentheils der Poet nichts, als seine eigene Gemüthsbeschaffenheit, abgebildet hat.

Die Charaktere, die Sophokles in seinem Philoktetes gebildet hat, sind so unterschieden, als die Personen selbst. Des Ulysses Charakter ist bekannt; aber dennoch hat er auch bey diesem viel Kunst gezeigt. Es ist nicht genug, daß ich von jemanden sage, er sey listig. Ich muß auch wissen, was für Eigenschaften damit verknüpft sind, wofern der Charakter sich nicht selbst widersprechen soll. Ulysses hat das Herz nicht, selbst das Geringste zu thun; sondern er stiftet nur alles an, bis er glaubt, daß er selbst ohne Gefahr erscheinen kann. Er will gleich anfangs den Neoptolemus bereden, sich ebenfalls der List zu bedienen, und dieses thut er, indem er ihn auf seiner schwachen Seite faßt, und ihn durch [211] die Ehre zu reizen sucht. Er stellet andere an, welche sagen müssen, daß er weit hinweg sey, aber daß er, den Philoktetes aufzusuchen, sich aufgemacht habe, um ihn dadurch desto eher ins Netz zu locken. Da er sieht, daß Neoptolemus fast alles verderbt, so wendet er seine Beredsamkeit an; wie denn diese listigen Leuten nothwendig ist. Hingegen ist er verzagt, da ihm Neoptolemus nur den Degen weist, ob er gleich den Augenblick vorher sich herzhaft gestellet, um zu versuchen, ob sich Neoptolemus von ihm in die Enge werde treiben lassen. Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alles sagen wollte, was zum Beweise dienet, wie künstlich die Verschlagenheit

des Ulysses mit den andern Eigenschaften, die bey der List sich zu finden pflegen, von dem Dichter verknüpft worden sey. Eines aber kann ich nicht unbemerkt lassen. Da Philoktetes einen Pfeil auflegt, nach ihm zu schießen; so ist er von dem Theater hinweg, ohne daß gemeldet wird, wie er davon weggekommen; wodurch der Poet zu erkennen giebt, wie heimlich er sich weggestohlen haben müsse. Philoktetes ist ein eigensinnischer mürrischer Mann, wie kranke Leute ordentlich zu seyn pflegen. Neoptolemus aber zeiget alle Herzhaftigkeit, die nur von einem jungen Menschen erwartet werden kann.

Insonderheit zeigt sich in den Charakteren der Helden, wie die Alten sie geschildert, ein großer Abscheu vor den Lügen, und vor Intriguen. Der einzige Ulysses wird listig vorgestellt; aber er wird auch deswegen von allen gehaßt, und muß die härtesten Verweise darüber von allen Seiten aushalten. In unsern neuern Stücken aber findet man oft nichts, als Intriguen wider einander angesponnen; und das darum, weil wir glauben, daß es die Staatsklugheit großer Herren also erfordere. In der That ist unsere Schaubühne noch zur Zeit eine schlechte Schule guter Sitten, wie sie [212] doch eigentlich seyn soll. Denn das ist nicht genug, daß Unflätereyen daraus verbannt sind; Liebesverwirrungen, Intriguen der Helden, und die Sprüche der Opernmoral, wovon auch die Tragödien voll sind, sind eben so gefährlich.

Noch einen Vorzug haben die Alten, der aber zu unsern Zeiten nicht nachzuahmen steht. Die Griechen waren ein freyes Volk. Sie hatten die hohen Gedanken von den Königen nicht, die wir haben. Es ist uns heut zu Tage unerträglich, einen Helden reden zu hören, wie andere Leute reden. Er muß außerordentlich reden und erzählen. Daher haben wir diese Einfalt im Erzählen nicht beybehalten; sondern wir lassen unsere Helden fast nicht, wie Menschen, reden, weil wir unsere Könige selten sehen, und also nichts von ihnen denken, als was außerordentlich ist.

Schreiben an den Herrn N. N.
über die Comödie in Verſen.

[Beyträge zur critiſchen Historie 24. Stück 1740.
6, 624—651 = Werke 3, 65—94]

73] [624] Mein Herr,

Dieſelben haben nunmehro ihre Meynung, daß eine Comödie in ungebundner Rede verfertigt ſeyn ſoll, in Ordnung gebracht, und einer Geſellſchaft, deren Oberhaupt durch ſeinen Beyfall demjenigen, was ſie behaupten, noch mehr Anſehen giebt, öffentlich zu erkennen gegeben. Ungeachtet man vermuthen kann, daß ſie zu einem Urtheile, welches ſie ſo lange mit ſich herumgetragen und überleget haben, ſehr wichtige Gründe gefunden haben müſſen: ſo glaube ich doch, daß ich unrecht thun würde, wenn ich ohne das Gegentheil zu erweiſen, nur ſie allein widerlegen wollte. Denn theils iſt die Sache der Comödie in Verſen ſo ſchlimm nicht, daß ſie ſich nur die Beſchuldigungen, [625] die man ihr aufbürdet, abzulehnen, befriedigen müßte, und nicht ihren Vorzug vor dem proſaiſchen Luſtſpiele beweiſen könnte: Theils würde man allezeit zweifeln, ob ſie auch die rechten Gründe wider dieſelbe getroffen hätten, und die Comödie in Verſen würde dadurch nicht wider allen Angriff ſondern nur wider den ihrigen, und zwar bloß wider den, den ſie jetzo gewagt haben, bedecket ſeyn. Unterdeſſen kann ich mich nicht entbrechen, einen Einwurf zu heben, welcher ein ſo wichtiger Beweis zu ſeyn ſcheinet, daß er nicht allein von

ihnen, ſondern von allen, die wider dieſelbe etwas einzuwenden haben, vorgebracht wird. Hernach werde ich zeigen, daß eine Comödie in Verſen einer proſaiſchen vorzuziehen iſt. Endlich da es zwo unterſchiedene Fragen ſind, ob eine [74 Comödie in Verſen ſeyn ſolle, und ob wir Deutſchen eine geſchickte Art der Verſe dazu gebrauchen: So werde ich bemüht ſeyn, ſie zu überführen, daß unſere gereimten Verſe eben ſo bequem zu den Comödien ſind, als ſie ſich zu andern Arten der Gedichte ſchicken.

Das vornehmſte, was man wider die Comödie in Verſen vorzubringen hat, iſt dieſes, daß man ſagt: Daß Leute, welche doch das Anſehen haben ſollen, als ob ſie unbedacht redeten, dennoch in Verſen reden; ja daß es nicht allein unwahrſcheinlich, ſondern auch unmöglich ſey.

Alle diejenigen Künſte, welche ſich vorſetzen, die Natur nachzuahmen, erwählen ſich eine gewiſſe Materie, darinnen ſie dieſelbe nachahmen wollen. So ſetzet ſich zum Exempel ein Bildhauer vor, daß er in Steine oder Holze die Natur nachahmen will. Die Maler wählen ſich eine ebne Tafel, worauf ſie die [626] Dinge, die uns in die Augen fallen, in der Ordnung und auf die Art, wie wir ſie ſehen, vorſtellen. Selbſt unter dieſen ſetzen ſich einige vor, die Bilder mit eben den Farben darzuſtellen, darinnen man die Sachen ſelbſt erblicket; andre begnügen ſich nur Licht und Schatten zu bezeichnen. Und man kann darum nicht ſagen, daß einer von ihnen unrecht handle. Die Muſik und Poeſie endlich ſind bemüht, in harmoniſchen Tönen, jegliche auf ihre Art die Natur abzubilden. Niemand iſt ſchuldig, was er nachahmet, in allen Dingen nachzuahmen, und dem Bilde alle mögliche Aehnlichkeiten mit dem Originale zu geben: Weil man ſolchergeſtalt von einem jeglichen Dinge, nur eine wahre Nachahmung haben könnte, und weil die Nachahmung alsdann nicht nur dem Vorbilde ähnlich, ſondern ganz und gar einerley mit demſelben ſeyn würde. Wollten ſie behaupten, daß ein Bild alle Aehnlichkeit, die nur möglich iſt, mit demjenigen, was es vorſtellen ſoll, haben müßte: So würden ſie es nicht dabey bewenden laſſen können, daß

ſie die Verſe aus der Comödie verbannten; ſondern ſie würden mir auf eben dieſe Art zugeben müſſen, daß es ſehr unwahrſcheinlich ſey, daß Leute, z. E. Mägde in der Comödie, welche gewiß keine Sprachlehrer gehabt haben, die Sprache ſo rein und ſo richtig redeten, als ob ſie bey ihnen in die Schule gegangen wären: Da es doch gewiß iſt, daß ein Poet die Perſonen ohne wichtige Urſachen, und wo dieſer Umſtand nicht nöthig iſt, etwas, das er durchziehen will, lächerlich zu machen, nicht ſoll Schnitzer wider die Sprache begehen laſſen. Doch ſie könnten mir hier die Schweizer des Moliere entgegen ſetzen. Ich will ihnen alſo noch mehrere Dinge an=[627]führen, welche in der Comödie unwahrſcheinlich ſind, und dem ungeachtet, von den Regeln derſelben erfordert werden. Iſt es nicht zum Exempel eben ſo unwahrſcheinlich, daß eine einzige Handlung, ohne durch andere Handlungen, welche im gemeinen Leben ſo oft unſre Geſchäffte unterbrechen, geſtört zu werden, an einem einzigen Orte geſchiehet; daß alle Perſonen zu eben der Zeit und nach eben den Worten, da wir ſie haben wollen, auftreten, welches alles, wenn wir von der äußerlichen Möglichkeit reden wollen, ganz und gar unmöglich iſt. Sie müſſen mir alſo zugeben, daß man bey allen Nachahmungen der Natur beſtimmen kann, auf welche Art und wie weit man ſie nachahmen will. Und geſetzt daß ein Poet die Natur darinnen aus den Augen ſetzet, daß er die Leute, die er aufführet, in Verſen reden läßt; ſo iſt er deſſentwegen nicht mehr zu tadeln, als man einem Maler, der ſich vornimmt, eine Abbildung einer Sache mit Tuſche zu machen, vorwerfen kann, daß er ihr nicht diejenigen Farben giebt, die die Sache natürlicher Weiſe hat, oder als man einem Bildhauer zumuthen kann, daß er ſein Bild, welches er ſich vorſetzet, in Stein zu hauen, und weiß zu laſſen, mit Farben anſtreichen, oder ein Thier, das er abgebildet hat, mit Fellen überziehen ſoll, damit es Haare bekomme. Wenn ich hier weiter gehen will: So kann ich ſagen, daß das Sylbenmaaß eigentlich diejenige Materie ſey, worinnen ein Poet ſich vornimmt, die Natur nachzuahmen und abzuſchildern, und daß, ungeachtet

dieſes meinem Begriffe nach alſo. Die Nachahmung be-
7] ſtehet in der Aehnlichkeit, die das Bild mit ſeinem Origi-
nale hat. Die Aehnlichkeit aber liegt darinnen, daß die
Theile des einen eben die Proportion unter ſich haben, die
unter den Theilen des andern zu befinden iſt. Ich glaube,
daß ich die Freyheit haben werde, mit ihnen mathematiſch
zu reden. Es ſeyn die Theile des Originals A, B, C, und
damit wir die Ordnung, die aus der Aehnlichkeit des Ori-
ginals und des Bildes entſtehet, nicht mit der Ordnung,
die die Theile des einen unter einander ſelbſt haben können,
vermiſchen mögen, ſo will ich ſetzen, daß die Theile des
Originals A, B, C, keine ähnliche Verhältniß unter einander
haben. Die Theile des Bildes ſollen D, E, F ſeyn, ſo
daß der Theil des Bildes D, mit dem Theile des Originals
A, und E mit B correſpondiret. Das Bild wird alſo dem
Originale ähnlich ſeyn, wenn D zu E ſich verhält, wie A
zu B. und F zu C. Auf dieſe Weiſe werden A zu D, B
zu E und C zu F ähnliche Verhältniſſe haben. Und un-
geachtet die Theile des Originals gar keine ähnliche Ver-
hältniß haben: So wird durch die bloße Nachahmung, indem
ich das Bild und Original gegen einander halte, ſehr viele
Aehnlichkeit der Verhältniſſe und durch dieſes Mittel ſehr
viel Vergnügen, entſtehen. Sie werden aber ſehen, daß
dieſes Vergnügen ſogleich wieder wegfällt, ſo bald man das
Original aus den [630] Augen ſetzet, und das Bild ganz
allein betrachtet, denn wenn A, B, C, keine ähnliche Ver-
hältniß unter einander haben, ſo werden ebenfalls auch D,
E, F, dieſelbe nicht haben, wenn ich ſie für ſich und ohne
Abſehen auf die Theile des Vorbildes betrachte. Eben
dieſes wird geſchehen, wenn zwiſchen den Theilen des Bildes
nicht mehr ähnliche, ſondern eben dieſe Verhältniſſe ſind.
Wenn nämlich A = D. ingl. B = E und C = F iſt. Denn
auf dieſe Art wird das Bild nicht nur dem Originale ähn-
lich, ſondern auch einerley mit demſelben ſeyn, folglich werden
unſere Gedanken dieſelben mit einander verwechſeln, und da
ſie durch nichts, welches in dem Bilde ſelbſt iſt, erinnert
worden, daß ſie nicht das Original ſondern ein Bild deſſelben

prosaische Comödie auf den Lobspruch einbilden, daß sie nicht nur natürlich, sondern die Natur selber sey. Was haben sie aber außer den Versen, an einer Comödie, das beständig mit derselben und mit allen Theilen derselben verknüpft wäre, und sie überall von einer wahrhaften Unterredung der Personen unterschiede, ohne die Aehnlichkeit derselben ganz und gar zu stören? Denn wenn sie sagen wollen, daß man ohnedem wisse, daß man eine Comödie und nicht eine wahrhafte Handlung ansehe; [632] so ist dieses ein Merkmaal, welches außerhalb der Comödie ist, und welches wir, dem Verfasser zu danken haben, daß er es dazu zu schreiben pfleget; damit wir uns keine Gedanken machen mögen, und nicht etwan diejenigen Personen, welche uns vorgestellt werden, für die wirklichen Leute, die sie vorstellen, ansehen mögen. Wenn man statt der Scenen auf dem Schauplatze wirkliche Häuser auf denselben bauen wollte; so würde es lange nicht diese Vollkommenheit der Nachahmung seyn, welche man durch das bloße Gemählde der Scenen erhält: Und wo ich mich recht erinnere, so sagt der englische Zuschauer, da er von den Opernvögeln redet, unterschiednes, was zu dieser Sache gehöret.

Aber gesetzt, daß man etwas anders finden könnte, als die Verse, welches mit allen Theilen der Comödie verknüpft wäre, und überall in derselben die Nachahmung von dem Originale kenntlich machte: So wollte ich sagen, daß man wenigstens dazu nichts bessers finden könnte.

Oftmals wenn wir das Bild von dem Vorbilde unterscheiden wollen, so werden wir von der Aehnlichkeit etwas weglassen, wie ich oben der weißen Bildhauerarbeit Erwähnung gethan, und etwas von dem Original als z. E. hier die Figur absondern, und in das Bild bringen. Die Comödie aber weis vermittelst der Verse einen Unterscheid zwischen demjenigen, was sie abbildet, und der Abbildung zu machen, ohne etwas von der Nachahmung auszulassen. Sie ahmet die Handlungen der Menschen im gemeinen Leben in allen
80] Stücken nach, und bey dieser Vorstellung können Handlungen, Sitten, Worte, Kleidung, Geberden, und [633]

81] wiederum hervor. Man findet, daß die Alten nichts lieber als Verſe angeführet haben, inſonderheit aber diejenigen, welche aus den Schauſpielen genommen waren; und man hat eine nicht geringe Anzahl von Stellen aus Menanders Comödien, bloß aus den andern Schriftſtellern, die ihn angeführet haben, zuſammen leſen können. Aber dieſes iſt nicht die einzige Vollkommenheit, welche die Comödie in Verſen mehr hat, als die proſaiſche.

Es gereichet zu unſerm nicht geringen Vergnügen, wenn wir nebſt der Aehnlichkeit zwiſchen dem Bilde und Originale auch durch das Bild ſelbſten beſtändig auf die Kunſt andrer geführet werden, die daſſelbe verfertiget haben. Denn auf dieſe Weiſe verknüpfet ſich mit dem Vergnügen welches uns die Sache ſelbſt giebt, noch der Begriff der Vollkommenheit dererjenigen Perſonen, welche uns dieſes Vergnügen machen. Aber eben dieſes thut eine Comödie in Verſen weit beſſer, als eine proſaiſche. Der Verfertiger einer proſaiſchen Comödie ſcheinet uns nur ein Geſchichtſchreiber zu ſeyn, und wir werden zwiſchen den Scenen deſſelben und einer wahrhaften Unterredung einiger Perſonen [635] keinen Unterſcheid finden. Aber nur jede Zeile einer Comödie in Verſen, wenn ſie wohlgerathen iſt, giebt uns nebſt der Aehnlichkeit der Comödie mit einer wahrhaften Handlung, die Kunſt des Poeten zu verſtehen. Alle Worte in derſelben haben eben die natürliche Verbindung unter einander, die ſie auch ohne Sylbenmaaß haben würden: Und ſie fließen aus dem Munde der Perſon die da redet ohne Zwang, ſo daß man glauben ſollte, daß dieſe Leute natürlicher Weiſe nicht anders reden könnten. Unterdeſſen haben alle Sylben eine Harmonie unter einander. Und wenn uns die Worte an ſich ſelbſt verführen zu glauben, daß wir die Perſonen reden hören; ſo erinnert der Wohlklang der Worte unſre Ohren, daß es ein Werk der Kunſt ſey, und ſtellet uns auf einmal die wahrhafte Handlung, die Nachahmung derſelben, und die Kunſt deſſen, der dieſelbe gemacht hat,
82] zu größerem Vergnügen vor. In der That, wenn ich auf die einzelnen Reden der Perſonen in der Comödie, und nicht

auf die Einrichtung des ganzen Stückes sehe: So sollte ich meynen, wenn einmal das Gebäude, oder besser zu sagen das Gerippe einer Comödie zu Stande ist, daß es alsdann wenig Kunst erfordere eine Comödie ohne Verse zu machen. Personen von Charactern, die ich täglich vor Augen sehe, und reden höre, die gehörigen Worte in den Mund zu legen, erfordert so viel Nachsinnen nicht, und brauchet nicht viel mehr, wenn die Charactere einmal festgesetzt sind, als die Redensarten aus dem Gedächtnisse hinzuschreiben, wie man sie von dergleichen Leuten gehöret hat. In der That lehret uns die Erfahrung, daß die Comödianten selbst und zwar auch diejenigen, welche wenig Wissenschaft und Kenntniß besitzen, da=[636]zu geschickt sind. Wenn ihnen der Stoff zu der Comödie gegeben worden, und wenn sie wissen in welcher Ordnung die Auftritte auf einander folgen sollen: So werden sie bald Reden dazu zu erfinden wissen. Und bey denenjenigen Charactern, welche im gemeinen Leben vorkommen, haben wir uns, wie mich deucht, eben nicht zu beschweren, daß sie nicht die rechten Redensarten gebrauchten. Ja wie ich dafür halte, so finden sie die Reden oft natürlicher, als wir es der Ehrbarkeit wegen verlangten. Wenn man aber Worte wählen soll, welche sich in ein gewisses Sylbenmaaß schicken, ohne die natürliche Verbindung derselben zu ändern, oder sich im geringsten von der Natur derjenigen Person die man vorstellen will zu entfernen; so legt der Poet alsdann erstlich in ieglichem Worte seine Kunst und Geschicklichkeit an den Tag. Aber nächst der Kunst des Poeten geben auch die Stücke in Versen der Kunst des Comödianten, der sie vorstellet, ein viel größeres Licht. Ich will nicht läugnen, daß es eine Kunst sey auch prosaischen Worten den Ton zu geben, welchen ihnen eine Person von dieser oder jener Gemüthsart geben würde. Aber man wird mir auch hinwiederum zugestehen, daß es eine weit größere Kunst sey, dieses bey Versen zu thun. Da aber ein nicht geringer Bewegungsgrund ist, warum wir [88
in die Comödie gehen, die Kunst zu sehen, womit sie vorgestellet wird, indem wir sonsten die Comödien auch zu

Hauſe leſen können: So haben wir in der That auch deſſentwegen Urſache, die Comödien in Verſen zu lieben, weil ſie einen ſo großen Unterſcheid in der Vorſtellungskunſt machen, und einen mittelmäßigen und vortrefflichen Comödianten, ſo weit auseinander ſetzen.

[637] Dieſes wären diejenigen Beweiſe, durch welche ich aus den Begriffen von der Natur des Vergnügens und der Vollkommenheit überzeuget worden bin, und auch ſie zu überzeugen nicht geringe Hoffnung habe: Daß eine Comödie in Verſen nicht nur nichts widerſprechendes, ſondern auch einer proſaiſchen Comödie weit vorzuziehen ſey. Hierzu will ich noch dieſes fügen.

Dasjenige, was wir von der Natur unſers Vergnügens ſagen können, haben wir aus der Erfahrung ſchließen müſſen, indem wir acht gegeben haben, was uns eigentlich dieſe oder jene angenehme oder unangenehme Empfindung verurſachet habe. Wir können alſo eben ſo ſicher von der Schönheit einer Sache aus dem Vergnügen, das ſie den meiſten Leuten zuwegebringt, die entweder ihrem Verſtande ſo zu ſagen den Lauf gelaſſen, und ihn durch keine unnatürliche Art zu denken verkünſtelt haben, oder denen, die ihn auf geziemende Weiſe verbeſſert, urtheilen, als wir ſie aus den Regeln erkennen; zumal wenn noch dieſes dazu kömmt, daß ſich der Beyfall, den ſich eine Sache erworben hat, bey verſchiedenen wohlgeſitteten Völkern durch lange Zeiten erhält. Wir beobachten aber, daß die Comödien gleich anfangs bey den Griechen in Verſen gemachet worden, zu den Römern ebenfalls in Verſe eingekleidet übergegangen, bey den Franzoſen, da vorher die Unwiſſenheit der Comödianten, ſo lange der ſchlechte Zuſtand und das barbariſche Alter der Comödien gedauret hatte, proſaiſche Comödien eingeführet, die Verſe nach und nach wiederum in ihr altes Recht geſetzet worden, und wie Herr Voltaire in der Vorrede vor ſeinen Brutus
4] verſichert, ſelbſt die Comödien des Moliere, welche er in ungebundner Rede gemacht hatte, [638] noch nach ſeinem Tode in Verſe geſetzt werden müſſen. Bey den Italiänern iſt es kein Wunder, wenn bey dem ſchlechten Zuſtande ihrer

Endlich wiſſen ſie, daß die erſten theatraliſchen Poeten ihre Comödien ſelbſt vorgeſtellet haben, und zwar bey der erſten Einfalt der Stücke, da die Comödien beynahe nur als Reden müſſen geſchienen haben; und da es hernach ſchon eine große Verbeßerung derſelben hieß, daß zwo Perſonen mit einander redeten, ſo ſagte meiſtentheils der Poet ſeine ganze Comödie ſelbſt her. Wenn er ſie alſo bloß deſſentwegen in Verſen machte, damit er ſie auswendig lernen konnte: Warum iſt es denn dem Demoſthenes oder einem andern Redner, welche gleichfalls ſehr vieles und ebenfalls aus dem Gedächtniſſe herzuſagen hatten, nicht auch in den Sinn gekommen, ſeine Rede in Verſen zu machen, um ſich eine Mühe im auswendig lernen zu erſparen; zumal wenn man, nach ihrer Meynung, die jambiſchen Verſe nicht gehört hat, und es alſo dem Volke nichts verſchlagen hätte, ob es eine Rede in Proſa oder in jambiſchen Verſen gehört hätte.

Aber, werden ſie ſagen, man würde doch Unrecht thun, wenn man die Deutſchen in dieſen Dingen nicht auch für Leute rechnen wollte, deren Urtheile von eini-[640]ger Folge wären. Gleichwohl empfinden viele, theils große Leute, inſonderheit welche ſich in der Critik umgeſehen haben, bey Vorſtellung unſerer Comödien in Verſen dieſes Vergnügen nicht, und befinden es viel natürlicher, wenn eine Comödie in ungebundner Rede aufgeführet wird. Was dieſes anbelangt, ſo halte ich dafür, daß der meiſte Theil dieſer Perſonen nicht aus ihrer Empfindung, ſondern aus unterſchiedenen ziemlich ſcheinbaren Gründen, dieſe Meynung geſchöpft haben, und daß es ihnen hernachmals bey Aufführung ſolcher Stücke ergangen iſt, wie denjenigen, welche einen Lehrſatz den ſie glauben, zu den Verſuchen bringen, die man in der Natur zu machen pflegt. Denn gleichwie dieſe ſich alsdann leicht überreden, daß ſie in dem Verſuche
6] ſelbſt, dasjenige wahrgenommen haben, was ſie ſchon vorhin behaupteten: Alſo ſcheinen mir jene auch, da ſie einmal wider die Verſe in dieſen Umſtänden eingenommen geweſen, nicht ſo wohl nach ihrer Empfindung, als nach der Regel die ſie ſich gemacht hatten, geurtheilet zu haben. Von ihnen

ſelbſt bin ich dieſes größten Theils verſichert, da ſie mir geſtanden haben, wie ich mich ganz wohl erinnere, daß ſie wünſchten, daß es wohlgethan ſeyn möchte, eine Comödie in Verſen zu machen, weil ſie Vergnügen daran empfänden, und nur fürchteten, daß dieſes Vergnügen etwa von ihrer großen Liebe, die ſie ſonſt zu den Verſen hätten, herſtammte. Bis dieſe Stunde kann ich alle Gründe, die ſie wider die Comödie in Verſen vorgebracht haben, für nichts anders, als für critiſche Gewiſſensſcrupel anſehen, ſo lange ſich dieſe Empfindung bey ihnen findet. Was mich betrifft, ohngeachtet ich mich eben nicht getraue, meine Empfindung der Em-[641]pfindung ſo großer Leute als ſie auf ihrer Seiten haben, entgegen zu ſetzen, ſo kann ich dieſes ſagen, daß ich die Ueberſetzung von des Herrn Voltaire verſchwenderiſchem Sohne aufführen geſehen, welches die einzige Comödie in Verſen iſt, die ich noch zur Zeit vorſtellen geſehen habe: ſo oft nun bey einer Zeile eine ſonderbar lebhafte Stellung oder ein Ton, welcher die Natur vor andern wohl ausdrückte, vorkam, wie denn dieſes nicht ſelten war; ſo habe ich gewiß noch einmal ſo viel Vergnügen empfunden, als wenn ich ein proſaiſches Stücke geſehen, das mit gleicher Stärke vorgeſtellet wurde.

Wir haben uns bisher noch nicht überwinden können, Verſe ohne Reime auf unſerm Schauplatze zu hören. Und ungeachtet diejenigen, die ſolche Verſe gewagt haben, von allen Deutſchen deſſentwegen Dank verdienen, daß ſie ſich alle Mühe gegeben haben, der deutſchen Dichtkunſt den Vortheil zu verſchaffen, den die Griechen und Römer vorzeiten gehabt haben; zumal, da ſie uns dadurch gelehrt haben, nicht ſo wohl auf das äußerliche der Verſe, als auf die wahrhafte Schönheit derſelben, welche in den Gedanken beſtehet, aufmerkſam zu ſeyn: ſo ſind doch bisher die Deutſchen ſo eigenſinnig geweſen, daß ſie lieber verlangt haben, daß die Poeten ſich nach der Gewohnheit ihrer Ohren richten ſollten, als daß ſie ihre Ohren hätten nach dieſer [8
neuen Art von Verſen gewöhnen wollen. Wir haben alſo angefangen, die ſechsfüßigen Jamben mit Reimen in unſern

Comödien zu brauchen. Und daß dieſe ſich nicht unrecht zur Comödie ſchicken, das iſt das letzte, was ich ihnen darzuthun verſprochen habe.

Erſtlich brauche ich ihnen nicht darauf zu antworten, daß ſie ſagen, daß es unwahrſcheinlich ſey, daß ein [642] Menſch auf des andern ſeine Reden reime; ja daß oftmals der eine erſt dazu komme, wenn das Reimwort des vorhergehenden Verſes ſchon geſagt iſt, und dennoch auf einen Vers reimet, den er nicht gehört hat. Ich darf nur wiederholen was ich ſchon geſagt habe, daß man gar nicht nöthig hat, die Wahrſcheinlichkeit in dem Klange der Verſe zu ſuchen, als in der Materie, worinnen ſich der Poet vorgeſetzet hat, die Natur nachzuahmen. Die Wahrſcheinlichkeit der Worte beſtehet in ihrer Uebereinſtimmung mit den Gedanken; nicht aber in der äußerlichen Verhältniß des Klanges der Worte gegen einander ſelbſt.

Saget man aber, daß der Reim dadurch, daß er Worte von gewiſſem Klange erfordert, uns zwinget Worte vorzubringen, welche nicht alle Uebereinſtimmung mit unſern Gedanken haben: ſo geſtehe ichs, daß die Sache einen großen Schein hat. Er ſchreibet mir die Buchſtaben vor, die das Wort, das an dieſe Stelle kömmt, haben ſoll. Wie kann ich aber allezeit Worte finden, die die verlangten Buchſtaben, und hiernächſt auch den verlangten Begriff haben. Wenn dieſes wahr iſt: ſo iſt es ein Fehler von unſrer ganzen deutſchen Poeſie, nicht aber von der comiſchen allein. Unterdeſſen wenn ich gleich zugeben wollte, daß unſre Poeſie darinnen einen Hauptfehler hätte, daß ſie uns zwänge, Worte zu ſagen, und alsdann erſt einen Verſtand dazu zu ſuchen: ſo ſteht mir die Erfahrung und das Exempel ſo vieler großen Leute, welche in unſrer Sprache gedichtet haben, im Wege. Ich will nicht hoffen, daß ſie ſagen werden: daß dieſe Leute durch den Reim gezwungen worden wären, zu ſagen, was
38] ſie nicht gedacht hätten. Und der gute Zuſammenhang ihrer [643] Gedanken zeiget, daß wir dem Reime zuviel Unrecht anthun. Der Reim hat bey unſrer heutigen Poeſie den Vortheil, daß er die Art unſrer Verſe etwas ſchwer macht,

die Griechen einen Abſchnitt in ihren jambiſchen Verſen, auch in der Comödie gehabt, das iſt nicht zu läugnen: Wiewohl man bey den Lateiniſchen Comödienſchreibern, inſonderheit bey dem Plautus, da die Römer die Zärtlichkeit der Ohren noch nicht hatten, wie hernachmals zu den Zeiten Auguſts, ihn nicht ſo genau, als bey den Griechen beobachtet findet. Gleich den erſten Vers aus dem Plautus anzuführen:

Vt vos in voſtris | voltis mercimoniis

So glaube ich, daß der Abſchnitt hier ziemlich in die Augen fällt. Wie aber die Lateiner ſich bey ihren heroiſchen Verſen die Freyheit genommen haben, den Abſchnitt in den vierten Fuß zu legen: So habe es Plautus auch oft in den jambiſchen gethan. In dem Ariſtophanes findet man den Abſchnitt der Jamben ſehr genau:

ὡς ἀργαλέον πρᾶγμ' | ἔστιν ὦ γῆ καὶ θεοί.

Und bis auf den zwölften Vers des Plutus werden ſie nicht einen einzigen finden, welcher nur den Abſchnitt [645] in dem vierten Fuſſe hätte. Ich will ihnen eine Probe im Deutſchen geben, wie dieſer gelehrte Mann wollte, daß man den Abſchnitt hätte legen ſollen: Wiewohl ich nicht weis, auf welcher Meynung er wegen der Reime iſt. Wenn ich zum Exempel den Anfang des Plutus alſo überſetzte:

Ihr lieben Götter! haben wir nicht tauſend Noth
Wenn unſre Herren unverſtändge Narren ſind.
Denn giebt man ihnen tauſendmal den beſten Rath;
Wenn ſie ſich einmal anders was in Kopf geſetzt:
So büßt der Diener ſeines Herren Thorheit mit.

10] Wenn ich meinen Ohren trauen darf, ſo würde auf dieſe Art wenigſtens der Klang der reimloſen Verſe dadurch gelinder gemacht werden, daß der Vers mehr Veränderung bekäme. Die Endungen würden in dem Abſchnitte allezeit weiblich und am Ende allezeit männlich ſeyn. Der hinterſte Theil des Verſes aber bekäme einen ganz andern Klang, als der förderſte. Endlich würden wir unſern Jamben eine Menge Bindewörter wiedergeben welche wir bisher entweder

nicht der Wohlklang, den Leuten die Geſetze des Sylbenmaaßes eingegeben hätte, ſo wollte ich ihnen glauben, daß [647] es einmal eine Zeit gegeben hätte, da man Verſe gemacht hätte, die keine Verſe wären. Einen ſo leeren Einfall aber können wir keinem Volke zuſchreiben. Die Eliſionen, die ſie anführen, beweiſen es auch gar nicht. Es iſt unmöglich, ſagen ſie, daß alle dieſe Sylben haben verbiſſen werden können, wenn man hat verſtehen ſollen, was in denſelben geſagt iſt: Sind ſie aber nicht verbiſſen worden; ſo hat man nicht gehört, daß es ein Vers iſt. Ich frage ſie, ob ſie den Italiänern Verſe zugeſtehen, und zwar ſolche, von denen man hört, daß es Verſe ſind? Ich will nicht hoffen, daß ſie einer Nation, die ihres zärtlichen Gehörs wegen im Ruf iſt, dieſes abſprechen werden. Dem ungeachtet pflegen dieſe in Verſen, welche nicht etwa dazu gemacht ſind, daß man ſie nicht hören ſoll; ſondern worinnen ſie die Freyheit haben, den Wohlklang auf das höchſte zu treiben, ſich gar kein Bedenken zu machen, in einem ieglichen Verſe ſehr oft, nicht nur eben die ſelbſtlautenden Buchſtaben zu elidiren, die die Lateiner verſchlungen haben: ſondern ſie ziehen auch ſo gar, welches die Lateiner nicht gethan haben, ſo viel ſelbſtlautende Buchſtaben als neben einander zu ſtehen kommen in eine Sylbe; wenn auch gleich ein Wort, welches aus einem Buchſtaben, beſteht, mit der letzten Sylbe des vorhergehenden, und der erſten des folgenden Wortes, in eins gezogen werden, [92] und alſo drey Sylben nur eine ausmachen. Ich will ihnen aus Sonetten, einer Art von Gedichten, welche gewiß keine Verſe erfordert, die man nach ihrer Regel nicht hören ſollte, ein Exempel anführen, welches fünffüßige Jamben ſind:

Che ſe in fiumi converſo alte, arenoſe
Corna in alta e ſuperbo urta e minaccia
Muratori nella Poeſia perfetta nello Lib. IV. p. 226.

[648] hier haben ſie in dem erſten Verſe drey und in dem andern vier Eliſionen. Denn ich habe mir die Mühe nicht geben wollen, ſie anders zu ſuchen, als ſie mir in die Augen fallen. Und wenn ſie mir zugeben müſſen, daß vier

Eliſionen einen Vers von fünf Füſſen noch nicht unkenntlich machen,

Gli orecchi ho in Cielo e gli occhi in paradiſo.
Muratori p. 390.

ſo werden auch deren ſechs einen Vers von ſechs Füſſen nicht zu einem Verſe machen, der kein Vers iſt. Desgleichen, wenn ſie ein Exempel haben wollen, da drey Sylben in eine kommen

Quanto é il suo Bello in te piu bello e vivo. *p. 237.*

Wenn ſie das Exempel haben.

Piangi o Roſa e tu ſoſpiri,
O Giacinto! Ahi duolo Ahi morte. *p. 452.*

Sollte es ihnen wohl ſogleich in die Ohren fallen, daß der andere Vers ein vierfüßiger trochäiſcher Vers wäre. Sie ſehen alſo, daß es Verſe giebt, welche diejenigen zwar vielleicht nicht hören, die die rechte Ausſprache nicht haben; diejenigen aber, die in der Sprache gebohren ſind, ganz wohl als Verſe hören können. Denn die Italiener, ſo viel ich aus ihrem Singen gehöret habe, verbeißen dieſe Sylben deswegen nicht. Ich geſtehe, daß das jambiſche Sylbenmaaß der Lateiner, wie es in den Comödien gebraucht wurde, weniger Harmonie hatte, als das heroiſche, wie es in den Heldengedichten gebraucht wurde: Wiewohl nicht ſo wohl das jambiſche Sylbenmaaß ſelbſt, als die Freyheit, die man ſich hierinnen herausnahm, die Urſache davon war. Horaz hat [93
es in den Oden gebraucht, welches er nicht gethan haben würde, wenn man in [649] den Jamben eigentlich den Vers nicht gehöret hätte. Unterdeſſen darf man nur ein wenig des alten Sylbenmaaßes gewohnt ſeyn, um auch in den Comödien, ſo wohl in den lateiniſchen, als beſonders in den griechiſchen, den Wohlklang der Verſe zu hören. Aber wenn dieſe Verſe vielweniger Harmonie hatten, als die heroiſchen Verſe; ſo folgt daraus nicht, daß unſere Verſe harmoniſcher ſind als dieſelben: wenn wir auch nicht Poeten aus ältern Zeiten, ehe unſere jetzige Sorgfalt die Verſe ſo fließend gemacht hat, ſondern unſere Verſe ſelbſt dem Terenz entgegen

ſetzen wollen. Wir treffen in unſern Schriften gewiß öfter jambiſche Verſe an, die wir wider unſern Willen gemacht haben, als die Lateiner in den ihrigen. Und man darf nur ein wenig nachläßig ſeyn, ſie zu vermeiden, ſo werden unſre Schriften von ſolchen Verſen voll ſeyn. Wenn unſere jambiſchen Verſe in den hohen Gedichten einen Ton bekommen, der gleichſam von ſich ſelbſt eine Stimme erhebt und pathetiſch macht: So iſt es, nachdem der Abſchnitt merklich iſt, nachdem die Worte mit Beywörtern verſehen worden, und nachdem die Perioden in demſelben fallen. Und wir ſind überhaupt das Pathetiſche in unſern Verſen, nicht dem Sylbenmaaße, ſondern den Worten und dem Tone, die wir denſelben geben, ſchuldig. Die Reime aber können ganz und gar nichts dazu beytragen, daß der Comödiant den Ton anders leget, als er ihn geleget haben würde, wenn er etwas proſaiſches herſaget. Wenn der Comödiant ungeſchickt iſt, und die Verſe ſingt: ſo iſt es weder dem Reime noch dem Sylbenmaaße zuzuſchreiben, ſondern entweder einer üblen Gewohnheit; oder weil er den Verſen mehr Wohlklang zu ge-[650]ben glaubt. Ueberhaupt wird man finden, daß es ſchwer iſt, für Leute, die ſich entweder nicht dazu gewöhnt oder verwöhnt haben, ſie mögen etwas in Verſen, oder in ungebundner Schreibart herſagen ſollen, das ſie auswendig gelernet haben oder leſen, es in dem natürlichen Tone zu
94] thun. So wenig aber die Proſa Urſache iſt, daß ſie von vielen Rednern unnatürlich hergeſagt wird, ſo wenig iſt es auch der Vers. Wenn zweene gereimte Verſe hergeſagt werden können, ohne daß jeglicher für ſich den Comödianten zwingt, ſeinen Ton von der Natur zu entfernen: ſo können ſie auch alle beyde zuſammen ſo hergeſagt werden. Denn wenn nichts in dem erſten iſt, welches dieſes verurſachet, und nichts in dem andern: ſo ſehe ich nicht, wie die Verhältniß derſelben gegen einander dieſes wirken ſollte. Stellen ſie ſich einmal beyde Verſe von einander abgeſondert vor; ſo werden ſie folglich keine Reime mehr haben: nun laſſen ſie den einen völlig natürlich ausſprechen, und den andern ebenfalls eine Weile hernach. Wenn ſie beyde beſonders natürlich

ausgesprochen werden können, so können sie es auch beyde vereinigt werden. Ich bedaure, daß wir noch keine Comödie in Versen gedruckt haben, und daß ich ihnen zu Erläuterung dessen kein Exempel geben kann. Unterdessen will ich ihnen durch ein andres Exempel eine Genüge thun. Stellen sie sich vor, als ob diese Verse, welche aus eines Poeten Lobe der Weiber genommen sind, auf einem Theater gesprochen würden.

Die Weiber kosten Geld. Ist das nicht eine Klage?
Was wiederholt ihr sie? Ihr mehrt ja nur die Plage.
[651] Die Grillen helfen nichts. Die Noth wird nicht gestillt,
Sucht lieber Mittel vor, wie man den Beutel füllt.
Ist es nicht eure Pflicht, die Weiber zu ernähren?
Nur eure Trägheit sucht die Ordnung umzukehren.
Müßt ihr im Ehstand seyn? Ach nein, es steht euch frey,
Daß ihr noch ledig bleibt. Doch denket ihr dabey,
Die Weiber sind doch gut: so müßt ihr euch bequemen,
Wenn ihr das Gute wollt, das Böse mitzunehmen.
Zu dem erwägt es selbst. Wer schließt wohl einen Stein,
Der nicht das mindste gilt, in sichre Kasten ein?
Was man umsonst erlangt, pflegt man für nichts zu schätzen,
Wir pflegen ja den Werth den Kosten gleich zu setzen:
So wird die Kostbarkeit der Weiber auch vermehrt,
Wenn Kost und Tracht und Schmuck den vollen Beutel leert.

Sie werden, wie ich hoffe, in diesen Versen nichts sehen, welches den Ton des Comödianten zur Unzeit hübe, oder ihn zwänge pathetisch zu reden. Sie sehen also, daß man in unsern sechsfüßigen gereimten Jamben Verse machen kann, welche sich vollkommen zur Comödie schicken. Ich habe also dargethan, worzu ich mich anheischig gemacht. Zuerst habe ich ihren Haupteinwurf gehoben, die übrigen aber habe ich hin und wieder, so viel ich deren gewußt habe, bey Gelegenheit widerleget. Hernach habe ich ihnen bewiesen, daß eine Comödie in Versen einer prosaischen vorzuziehen ist, und daß es zu ihrer Vollkommenheit gehöret, daß sie in Versen geschrieben ist. Endlich habe ich auch dargethan, daß unsere Art der Verse sich ganz wohl dazu schicke. Hiermit empfehle ich mich ihnen, und verharre ꝛc. ꝛc. S.

3]

Herodes der Kindermörder,
nach Art eines Trauerspieles ausgebildet und in Nürnberg einer teutschliebenden Gemeine vorgestellet, durch Johann Klaj. Nürnberg, 1645.

[Beyträge zur critischen Historie 27. Stück 1741.
7, 355—378 = Werke 3, 1—26]

5] [**355**] Es ist nichts neues, daß ein theatralisches Stück ans Licht tritt, wo ein andrer dem Verfasser in der Vorrede das Zeugniß giebt: daß er die Regeln der Schaubühne wisse, und in Acht genommen habe, und daß er sich die größten Dichter zu Mustern vorgestellet; wenn man gleich in dem Stücke selbst ein vieles von den Regeln der Schaubühne und die großen Muster, die in der Vorrede benennt sind, zu vermissen pfleget. Gegenwärtiges Trauerspiel, Herodes der Kindermörder, ist sehr alt, und Harsdörfer hat in seinem Schreiben an den Verfasser, welches mit beygedrucket ist, demselben Glück gewünschet: daß dieses Kunst- und Meisterstück der Poeterey, das Trauerspiel nämlich, in unsrer Sprache einen so beliebten Anfang erlangt. Hierauf macht eben dieser Harsdörfer einen kurzen Auszug aus Aristotels Regeln: wobey er aber wohlbedächtig diejenigen ausläßt und verschweigt, welche sich auf das Stück, das er lobt, [**356**] nicht schicken möchten. Er sagt, daß die Endursache in den Trauerspielen der Nutzen und das Belusten sey. Er giebt als den Nutzen, die Bewegungen des Gemüthes an, und bringt aus den Geschichten ein Register von den

Thränen bey, die durch daſſelbe ausgepreſſet worden. Er zeigt an, wie, nach ſeiner Mundart zu reden, das Beluſten, entſtehe; und was der Inhalt der Trauerſpiele ſeyn ſolle. Er vergißt auch nicht, daß Ariſtoteles die [6] Abwechſelung der Reimarten, welche gegenwärtiges Trauerſpiel beſonders angenehm machen, erfordre: wiewohl er ohne Zweifel das Wort Reimarten, für Arten der Verſe brauchen wird, und führet ſeine eigne Seelewig dabey zum Exempel an. Ja dieſe Abwechſelung der Reimarten hält er für ſo nöthig, daß er ſagt: Die Vernunft lehret mich, das Prächtige mit prächtigen, das Geringe mit geringen Worten auszureden, die Kunſt weiſet das klägliche mit trochäiſchen, das fröliche mit dacktyliſchen, und die Erzählung mit jambiſchen Reimarten zu verfaſſen; wenn man anders nicht will die Sonne mit Kohlen mahlen, wie jener geſagt. Und wenn er nun endlich ſeine Meynung von des Herrn Verfaſſers Arbeit frey heraus ſagen ſoll, wie er begehret: ſo bedünket ihn, daß er alles kunſtartig gefüget, die ſchönen Gedanken und ſeltne Wortzier aus fremden Poeten ſchicklich angebracht, und das ganze Gedichte mit einer tapfern Stimme begeiſtert.

Es iſt gewiß, wenn es keine andre Regeln der Schaubühne giebt, als die Harsdörfer oben angeführet: daß nämlich der Endzweck der Nutzen und das Beluſten ſeyn; [357] daß der Nutzen durch die Gemüthsbewegungen erreichet werden ſoll; daß der Innhalt großer Herren unglücklichen Zuſtand betreffe, und daß die Reimarten abgewechſelt ſind: ſo iſt dieſes Trauerſpiel vollkommen. Den Nutzen davon zeiget Klaj in der Zueignungsſchrift an einige Schulherren, in vier ſchönen Lehren: das Beluſten werden wir finden, ſo bald wir nur einige Zeilen aus dem Stücke hören werden; das übrige aber werden wir ebenfalls mit leichter Mühe ſehen können. Harsdörfer hat aber auch alsdann gewiß ein Recht zu ſagen: daß er unter den alten deutſchen Gedichten ein Trauerſpiel, als Melchior Pfinzings

Theuerdank gefunden, und daß dieſer auch ein Trauerſpiel ſey; welches heute zu Tage wohl keinem Kunſtrichter in den Sinn kommen dürfte.

[7] Und dieſe großen Regeln zu finden, weiſet uns Harsdörfer auf den Ariſtoteles, Vida, Scaliger, Heinſius und abſonderlich den Ludevig Caſtelvetro und Julius von Menardiere.

Wie mich dünkt, giebt es zweyerley Regeln der Schaubühne. Einige fließen aus dem Begriffe einer menſchlichen Handlung: und obgleich oft in der Anwendung derſelben verſtoßen wird, ſo wird es doch nicht leicht jemanden geben, der dieſelben nicht wiſſen ſollte. Es wird z. E. niemand ſeyn, der nicht wüßte, daß eine Perſon nach ihrer Gemüthsbeſchaffenheit redend eingeführet werden müſſe. Andere fließen aus dem Endzwecke, warum ich dieſe Handlung nachahme, und gehen darauf, wie ich eine Handlung am beſten und bequemſten nachahmen und zu dem Endzwecke am leichteſten gelangen ſoll. Dieſe letztern Regeln haben etwas willkührliches, doch ſo: daß ſie zugleich auf die Klugheit gegründet ſind, unter den mög-[358]lichen Arten, wie man dieſes oder jenes einrichten könnte, die beſte, nach Beſchaffenheit der Zeiten, der Sitten des Landes, der Sprache und d. g. auszuleſen. Daher kömmt es auch, daß wir in dieſen letztern Regeln in einigen Stücken von den Römern und Griechen abgewichen ſind. Dieſelben Regeln ſind nicht zu verachten, da ſie zumal durch einen vielfältigen Gebrauch und durch die Erfahrung bewähret ſind, wenn auch nicht alle Leute die Beweiſe davon einſähen. Sie kommen mir eben ſo vor, wie die bürgerlichen Geſetze eines Landes, welche zwar auch willkührlich ſind, aber doch nach der Einrichtung dieſes oder jenes Reichs, von dem Fürſten mit vieler Klugheit gegeben worden, und deßwegen nicht gebrochen werden dürfen: weil dieſer oder jener, der ſie noch nicht fleißig genug überleget, es nicht einſieht, warum ſie ſo und nicht anders ſind. Man darf alſo noch nicht glauben, daß man ein Stück nach den Regeln gearbeitet hat, wenn man die Charactere in Acht genommen zu haben glaubt, wenn man eine menſchliche

Handlung gesprächsweise ausgeführet, und Affecten angebracht hat.

Was unsern Tragödienschreiber anlangt, so hat er, wie [8] man aus seinem Werke sieht, von der letzten Art dieser Regeln nichts gewußt: und die erstere in Acht. zu nehmen, hat ihn zuweilen der Geschmack seiner Zeiten, zuweilen der Mangel der Exempel in deutscher Sprache, und eine gewisse Niederträchtigkeit des Ausdruckes, in die er zuweilen fällt, verhindert. Dennoch hat Harsdörfer gezeiget, daß man es mit demselben machen kann, wie Rappolt, der, nachdem er die Regeln des Aristoteles ausgeleget, oder vielmehr abgeschrieben hat, die Anwendung davon, um zu zeigen, wie wohl er sie verstanden, auf des Hugo Grotius leidenden Christum machet; und in einem Stücke, welches [359] fast wider alle diese Regeln verstoßen hat, alle diese Regeln heilig in acht genommen befindet.

Wir haben eine Regel, daß man gleich zu Anfange eines Stückes den Schauplatz, die Person, die da redet, und die Umstände worinnen sie sich befindet, so viel möglich ist, entdecken soll. Der Verfasser hat etwas noch viel künstlichers gethan: er hat in der ersten Rede, an dessen statt zu erkennen gegeben, wer der Verfasser sey. Die Weisen aus Morgenlande sagen:

[V. 1] Wir haben den Knaben mit Freuden erblicket,
Zu lösen die Bösen vom Höchsten geschicket.
Es flimmert und schimmert das flammende Heer;
Es tanzen die Schanzen, die Berge, das Meer.

Wer wollte aus diesen Zeilen nicht sogleich schließen, daß das Stück Nürnberger-Arbeit seyn müsse? Dieses Kennzeichen ist weit sicherer, als wenn auf einer Uhr, mit großen Buchstaben London steht; um zu zeigen, daß es eine englische Uhr sey. Dagegen hat der Verfasser sich selber vorbehalten, in ungebundener Rede zu entdecken, wer da redet, und was er damit haben will.

So meine ich, hebt er an, haben die Weisen aus Morgen das jüdische Land gesegnet und sich wieder rückwerts zu den Ihrigen gewendet: [9]

Wobey man sich einbilden muß, daß er entweder ganz allein sein Stück selbst vorgestellet, wie man bald durch den Titel des Werks überredet werden sollte; oder, daß er wie ein Guckkastenmann bey seiner Schaubühne gestanden, und so oft er seinen Zuschauern ein Fach davon aufgezogen, mit einer singenden Stimme ausgerufen, was es vorstellen solle. Mich setzen diese Förmelchen in den Stand, dem Leser ohne eine andre Mühe, als daß ich die-[360]selben in einer Folge nach einander abschreibe, einen Begriff von dem Innhalte des ganzen Trauerspieles zu geben.

Herodes als derselbe vergewissert worden, wie ein neuer Stern erschienen, und von den Weisen erlernet, wie der neugebohrne König der Jüden sich eingestellet, ist sonder Zweifel in zornige Worte heraus gebrochen.

Mitlerweile nähern sich Herodes Gesandten, die er abgefertiget, um sich zu erkundigen, wie es mit dem Kind und morgenländischen Völkern bewandt, welche ihm vermuthlich dieses angemeldet, daß sie nämlich nichts erfahren hätten, und daß die Weisen heimgezogen.

Als diese Bothschafter mit der Sprache nicht recht heraus gewollt, wird Herodes über ihrer Nachlässigkeit launisch und giebt ihnen einen Verweiß.

Hierauf sagen die Abgesandten gerade zu, und erzählen ihm den ganzen Handel.

Herodes läuft auf der Abgesandten Anbringen die Galle über, donnert und fluchet.

Die Abgesandten wollen ihn wieder besänftigen, lassen eine unterthänigste Vermahnung an ihn abgehen.

Worauf Herodes Himmel und Erden zu Zeugen anrufet, wegen der unmenschlichen That, deren er sich unterwinden muß, raset wütend also ꝛc.

Indem der Bluthund mit dergleichen verzweifelten Gedanken umgeht, kömmt Mariamne, seine hingerichtete Gemahlinn, begleitet von den abgeleibten Geistern seiner Kinder, aus dem Abgrunde der Höllen.

Nun wachet Herodes böses Gewissen auf, welches ihn unbarmherziger Weise martert. Im Schlafe kommen ihm vor die unschuldig-gewürgten Freunde, Gemahlinn und Kinder.

)] Herodes winselt hierauf und jammerlechzet, weil ihm immer ein Geist nach dem andern im Traume vorkömmt, und ihn mit scheußlichen Geberden und blutrünstigem Gesichte erschrecket. Er saget Worte, die er aus verrücktem Verstand hervorgebracht, gleich einem, der an einem pestilenzischen hitzigen Fieber lieget. ꝛc.

Der Bluthund kann sich der Gewissensangst noch nicht entschlagen.

[361] Als Herodes nun wieder von seinem Höllenschlafe erwachet, wird er nichts desto frömmer, sondern ertheilet Befehl, alle zweyjährige Knäblein im Bethlehemitischen Gebiethe hinzurichten.

Die Trabanten Herodes bedauern den Unfall der jungen Kinder nicht sonder Mitleiden.

Herodes tadelt ihren Ungehorsam zwar kürzlich doch ernstlich.

Hierauf nun kömmt ein Bothe und erzählet dem Könige Herodes nach der Länge, wie es mit den bethlehemitischen Müttern und Kindern sey hergegangen.

Herodes kann gleichsam seine Ankunft nicht erwarten, reiset ihm entgegen und fraget, wie es abgelaufen sey. (Hier ist zu merken, daß keine Rede des Herodes hier stehet, und der Comödiant der ihn vorstellet muß extemporiren.) Worauf ihm eine etwas weitläuftige Antwort wird.

Herodes gefällt der Verlauf ausbündig wohl, und er frohlocket über das Blutbad, und über die grausame Mordthat. Darauf ihm der Bothe antwortet, der, den der König treffen will, sey in dem Lande, wo der Nil nach sieben starken Strömen fleust.

Herodes als er vernommen, daß ihm sein Anschlag zurück gegangen, will in Egypten, dem Kinde Jesu das Leben zu nehmen. Weil aber niemand mehr vom jüdischen Geblüte vorhanden, läßt er seine eigne noch lebende zwey Kinder grausam hinrichten.

Die bethlehemitischen Weiber verfluchen den Herodes.

Nach diesen Flüchen wendet sich der Verfasser an die Zuschauer.

Ich zweifle nicht, werthe Zuhörer, daß ihr über die erschreckliche zuvor unerhörte Blutmordthat Herodes erstaunet, den Tyrannen in eurem Herzen verfluchet und vor ihm greulet. Aber sehet euch ein wenig mit mir um. Hauset nicht eben eine solche wütende Kriegsgurgel in unserm Vaterlande.

[V. 621] Gott sey es gesagt, [
Und geklagt.
Es blinken die Degen entrißen der Scheiden,
Gerichtet, gefeget, geschärfet zu schneiden.

Daher bricht Deutschland ihr mütterliches Herz, daß sie uns ihr gebranntes Herzeleid wehmütig also entwirft.

[362] Hier führt er Deutschland in Person auf, welche bey seinem Trauerspiele in einer langen Art gleichsam

die Abdankung an die Zuschauer hält. Er selber beschließt mit einem Wunsche an die Stadt Nürnberg.

Das ganze Trauergedichte ist mit einer beweglichen Musik angefangen, gesondert und geendet worden.

Es könnten einem bey diesem Stücke wegen der Einrichtung allerley Zweifel einfallen. Es wäre zu fragen, wo denn der Schauplatz wäre? Die Antwort ist darauf: überall oder nirgends; welches in diesem Falle einerley ist. Wir finden keine Spuren in dem Stücke, ob er zu Bethlehem oder zu Jerusalem sey, ob er auf der Gasse, in einem Garten, auf einem Felde, in einem Walde, oder dergleichen seyn solle? Ich glaube, daß ich hierbey Gelegenheit habe, einen Vorschlag zu thun. Es wäre eine bequeme Sache zur Vorstellung der Stücke, wenn man entweder alle Stücke inskünftige so einrichtete, daß die Comödianten nur einerley gemahlte Scenen vonnöthen hätten, wenn z. E. alle deutsche Stücke, die ins künftige gemacht würden, ein Zimmer zum Schauplatze hätten; oder wenn man alle Stücke so zweifelhaft, was den Ort betrifft, ausarbeitete, daß sie auf jeglichem Schauplatze, welcher dem Comödianten in die Hände käme, gespielet werden könnten: wie man denn von dieser letzten Art, von unsern Herren Nachbarn den Franzosen, Stücke hat. Es könnte dieses dem Poeten nicht schwer werden, denn er dürfte nur gar an den Ort nicht denken, wo die Handlung vorgienge. Uebrigens aber würde diese Erfindung wenigstens noch etwas besser ins Werk zu
2] richten seyn, als die Erfindung der französischen Comödianten nur zweyerley Trachten zu haben: eine zu den [363] Trauerspielen und eine zu den Comödien. Denn die Baukunst der Alten und Neuen wird nicht anders als von Kennern unterschieden werden, und ist fast einerley. Es giebt auch mehr Völker, welche darinnen übereinstimmen, als es giebt, die einerley Kleider tragen. Man hat also bey selbigem Vorschlage, so wunderlich er scheinet, nicht einmal den Uebelstand, der bey dieser letztern Gewohnheit ist, zu besorgen.

haben: und damit sie dem Herodes nicht in der Hausthüre begegnen, so muß hier durch die bewegliche Musik das Trauergedichte, nach der Redensart des Verfassers, abgesondert werden. Herodes welcher voll Unruhe ist, zu wissen, wie es mit dem neugebohrnen Könige der Jüden stehe, und dem die Weisen zu lange ausbleiben, ehe sie wieder nach Jerusalem kommen, reiset selbst nach Bethlehem, wie er hernach nach Memphis reisen will, da er hört, daß das neugebohrne Kind dahin entflohen sey; kömmt in eben diese Herberge, die die Weisen erst itzo verlassen haben, und weil er erst in Bethlehem ankömmt, so ist es ganz wahrscheinlich, warum er itzo und zu keiner andern Zeit diese Gedanken hat, die er sonst vor vierzehn Tagen eben so wohl hätte sagen können.

[V. 31] Nun erwachsen neue Sorgen
Träume sinds, ein neuer Stern ist erschienen in dem Morgen,
Und was sonst des Fabelwerkes, damit man sich itzo schlägt,
Das, ich weis nicht, welcher König, bey dem Pöbel hat erregt.
[365] Sie sind dessen überdrüssig, daß ein fremder soll regieren,
Gaffen auf ein kleines Kind, das sie fort für fort soll führen,
Dessen Reich und Herrschaft gehet gar bis an den Angelstern,
Ja so weit die Sonne mahlet dieses Runde weit und fern.
[V. 53] Eine feige Memme sitzet, immer stolz in Fried und Ruh,
Wem das Reich ist angelegen, bringet wohl kein Auge zu.
Hätt er gleich der Wiegenzier nächst dem neuen Stern verstecket,
14] Da wo sonst der Vogelfürst, seine Jungen ausgehecket,
Will ich doch dieß Nest zerstören, Sohn und Mutter, jung und alt
Müssen auf der Stelle sterben augenblicklich werden kalt.

Und so treffen ihn die Gesandten an, die er nach Bethlehem etwas voraus geschicket, und die von der Abreise der Weisen schon Nachricht hatten. Nunmehro findet keine Verwunderung mehr statt, wie, nachdem Herodes zu Ermordung der Kinder Befehl ertheilet, sogleich ein Bothe da seyn könne, der ihm von dem Verlauf Nachricht gebe.

Es dürfen diese zwo Reden nur durch die bewegliche Musik abgesondert werden, und mittlerweile kann Herodes in dem Zimmer auf und ab spazieren, oder wie auf unserm Schauplatze nicht ungewöhnlich ist, ohne Ursache abgehen, und hernach aus der Ursache wiederkommen, sich den Verlauf der

angeführet haben, braucht der Verfaſſer Muſik. Der andere ſoll ſich mit dem 172. Verſe ſchließen ehe Mariamne auftritt. Denn allem Anſehen nach, hat Herodes da nöthig einzuſchlafen. Und ob man gleich im Nothfalle auf dem Theater geſchwind einſchlafen kann; ſo iſt es doch beſſer, einem Menſchen voll Unruh und Sorgen, wie Herodes iſt, [367] Zeit dazu zu laſſen. Der dritte Aufzug ſoll aufhören, da Herodes von ſeinem Höllenſchlafe erwachet. Denn weil er nach einer langen Wut ſo gleich gelaſſen redet: ſo braucht er Zeit und Muſik ſich wieder zu erholen. Dieſer Aufzug iſt ſehr merkwürdig. Mariamne welche man für fromm und unſchuldig gehalten hat, kömmt aus der Hölle, wohin ſie von unſerm Verfaſſer verwieſen worden; wiewohl ich noch nicht errathen kann, ob er die heydniſche oder chriſtliche Hölle meynet. Sie ſagt:

[V. 173] Der Höllenſchlund iſt aufgethan.
Ich Mariamnes komm heran
Mein Antlitz iſt mit Blut beſpritzet.
Styx, der mit Stank und Schwefel hitzet,
Styx, der mit Feuerſtrömen raucht,
Auch Acheron, der dampft und ſchmaucht
Vermerkt mit allem Höllgewürme
Herodes Himmelmachtgeſtürme.

.6] Der Verfaſſer harniſcht ſich ſchon zum voraus in einer Anmerkung mit den Worten des Salmaſius, die dieſer wider den Heinſius gebraucht. Stygem et Tartarum et orcum pro inferis licet, quales credit Chriſtianus vſurpare. Ich glaube aber doch nimmermehr, daß er dieſe in dem Geſetze Gottes geübte, vorſichtige, ſinnreiche, weiſe Fürſtinn, dieſe keuſche Suſanna, dieſe goldgeſtralte Morgenröthe, wie er ſie in ſeinen Anmerkungen nennet, zu dem Styx, der mit Stank und Schwefel hitzet, und der mit Feuerſtrömen rauchet, und zu dem Acheron, der dampft und ſchmaucht, auch in chriſtlichem Verſtande genommen, verbannet haben wird; zumal da es ſcheint, als ob ſie mit den Furien in Freundſchaft und Bündniß ſtände. Denn ſie ſagt zu ihnen.

[368] [V. 196] Fort, fort, ihr Schweſtern, ſäumt euch nicht,
Werft ihm die Funken ins Geſicht;
Laßt euer Haar verwirret hangen,
Auf, foltert ihn mit Feuerzangen.

Mit einem ſolchen Aufzuge und mit ſolchen Reden kömmt wohl eine Seele, die in Chriſtlichem Verſtande ſelig iſt, nicht wieder: wenn man auch gleich dichten wollte, daß ſie noch im Fegefeuer wäre. Ich weis meinen Klaj alſo nicht anders zu retten, als ſolcher geſtalt. Herodes träumt. Weil er aber ſelber ein bloßer Heyde geweſen, wie der Verfaſſer aus dem Heinſius anführet; ſo kann er ſich die todte Mariamne nicht anders im Traume vorſtellen, als wenn ſie aus der heydniſchen Hölle käme, und damit die Zuſchauer wiſſen, was dem Herodes träumt, und ſich dieſes recht lebhaft vorſtellen können: ſo müſſen ſie, wie wir in unſern Opern zuweilen geſehen haben, auch mit dem Helden zugleich träumen. Es iſt alſo nicht der wahre Geiſt der Mariamne, der da redet, ſondern das Bild von ihr, das dem Herodes im Traume erſcheinet.

Da Mariamne ausgeredet: ſo ſagt der Verfaſſer: Nun wachet Herodes böſes Gewiſſen auf, welches ihn unbarmherziger Weiſe martert. Im Schlafe [1' kommen ihm vor die unſchuldig gewürgten Kinder, wobey die Plagegeiſter ſich dieſes vernehmen laſſen. Hier ſieht man augenſcheinlich, was es für Nutzen bringen würde, wenn der Verfaſſer des Trauerſpieles ſelber in einen Winkel des Theaters treten, und zuweilen reden wollte. Wie viel Monologen, und wie viel „beyſeite" würde er erſparen, die er ſeinen Perſonen in den Mund zu legen pflegt, und an denen ſich die Kunſtrichter ſo unmenſchlich reiben. Anſtatt, daß ein Held käme, in einer langen Rede ſich ſelber ſeine Noth zu klagen, damit nur die [369] Zuſchauer wiſſen, was er in den Gedanken hat; ſo dürfte allezeit der Verfaſſer ſagen. Nun martert die Liebe meinen Helden mit grauſamen Gedanken, nun weiß er nicht was er thun ſoll. An ſtatt daß der Held itzo zuweilen etwas anders zu der Perſon

mit der er redet, etwas anders aber bey Seite sagt: so würde der Verfasser nur sagen dürfen: Meine lieben Zuhörer! Er denkt anders als er sagt, er denkt so und so. Ich weis nicht ob Herodes auch im Schlafe oder wachend raset. Der Verfasser nennt es einen Höllenschlaf; Herodes nennt es eben so. Er sagt:

[V. 213] Welcher Höllenschlaf hat mir Haut und Bein durchkrochen?
Haupt und Herze pochen,
Salem stehet auf dem Kopfe, zwiefach ist der Wall
Es sind zwey Sonnen an dem Sternensaal
Eine stralt vom Morgen her, die andre gehet nieder.
Ach! mein Ehgemahl kömmt wieder.
Du Wagenherr der Erden,
Wo bleibst du mit den Pferden?
Ihr Plutoninnen,
Ihr Unholdinnen,
Warum schlagt ihr mir die Fackeln ins Gesichte?
Leb ich, oder nicht? soll ich vor Gerichte?

8] Ich will es unentschieden lassen, ob der Höllenschlaf zum Schlafe oder zum Wachen gehöret.

Der vierdte Aufzug geht bis dahin, da Herodes befohlen die Kinder zu tödten. Herodes kann, bis der Bothe kömmt und ihm Nachricht giebt, sich die Zeit vertreiben, wo es ihm gefällt. Der Bothe aber und die Weiber, die dem Herodes fluchen, machen den fünften Aufzug.

Harsdörfer, welcher doch seinen Freund, um das Lob das er ihm giebt, desto glaublicher zu machen, in etwas ta-[370]deln will, sagt. Es wäre schade, daß der Tod Herodis nicht hinzugethan worden, damit das Laster auch seine Strafe haben möchte. Aber er entschuldigt ihn selbst, das Gedichte wäre sonst zu lang worden, und man könnte die Flüche der bethlehemitischen Weiber für seine Strafe nehmen. Es ist wahr, wenn jemand mit Flüchen und Schimpfen gestrafet werden kann: so ist Herodes gestraft genug. Denn diese Weiber treiben es mit Schimpfen aufs höchste:

[V. 565] Du ſtets verfluchtes Ungeheur,
Du Baſilisk und Abendtheur,
Kein Menſchenkind hat dich erzeugt,
Ein Tiegerthier hat dich geſäugt.
Ein Pardel, der die Lämmer quält,
Hat mit dem Tyger ſich vermählt,
Von ihm haſt du den wilden Muth.
Von ihr das nimmerſatte Blut.
Dein Herz iſt hart, wie Stein und Bein
Durchädert mit dem Marmorſtein,
Von Demant, den kein Hammer zwängt,
Von Felſen den kein Eßig ſprengt.
Dir wohnet im Gerichte bey
Vermaledeyte Tyranney
Neid, Dräuwort, Schmerzen, Untergang,
Erſtaunen, Zittern, Angſt und bang.
Daß dir der Mund doch nicht vereißt!
Daß dich der Donner nicht erſchmeißt!
Ach! daß der Boden nicht zerſpringt,
Dich lebendig in ſich verſchlingt.
Dein Trank ſey gelbes Drachenblut,
Die Speiſe Kohlen von der Glut.
Der Geier müſſe dir zernagen
Die Leber und den Wolfesmagen;
Dir wachſen Würmer aus der Lunge,
[371] Und Kröten auf der Schmeichelzunge.
Dir kriechen Schlangen aus dem Mund
Du Rabendieb! du falſcher Hund!
Du biſt nicht werth, du Kinderfeind,
Daß dich das Sonnenlicht beſcheint,
Es iſt kein gutes Haar an dir,
An dir, du loſes Erdgeſchwür.
In Sack mit dir, du Galgenhun!
Das nichts nicht kann, als Böſes thun.
Du Dieb, du haſt uns ja beſtohlen,
Ach! daß dich nicht die Teufel hohlen.
Ich wills gewißlich noch erleben,
Der Henker wird dirs Trinkgeld geben,
Es werden dich die Läuſe freſſen,
Du Mörder, Gott hat dein vergeſſen,
Du ſchlimmer Fuchs, du feiger Haas,
Dein Leib ſtinkt, wie ein faules Aas.
Du Schelm, du Dieb, du Mauſekopf,
Der Teufel nehm dich bey dem Schopf.
Kein ärgrer Schelm iſt in der Welt,
Du Kirchendieb! haſt du kein Geld?

Beſtiehl des Davids ſein Gebein,
Es wird mehr Feuer drinnen ſeyn.
Du Prieſtermörder, niemands Freund,
Du Landverderber, Weiberfeind.
Ich wollte lieber ſeyn dein Schwein
Als einer deiner Söhne ſeyn.
Du Dieb, du Schelm, du Teufelsbrut!
Du Nichtsnichtnütze, Thunichtgut!
Du haſt uns unſer Haus beſtohlen,
Ach! daß dich nicht die Teufel hohlen!

Der Verfaſſer ſagt in ſeinen Anmerkungen, daß er dieſe Versart, wie er ſie angebracht, deſſentwegen gebraucht, weil ſie in den lateiniſchen, [372] griechiſchen, franzöſiſchen und welſchen Poeten ihre beſondre Zierrath habe, und er verſuchen wollte, ob ſie auch im Deutſchen angenehm ſeyn möchte? Die Franzoſen und Lateiner, ſagt er, nennen ſie diras, die Welſchen carmen deſperatum. Ich weis nicht, ob er die edle Art ſich auszudrücken meynt, womit er die Weiber dem Könige Böſes wünſchen läßt. Wenn dieſes wäre; ſo könnte er ſich ganz und gar für den Erfinder deſſelben ausgeben, und Sarbievius würde ihm den Theil, den er aus ihm genommen zu haben vorgiebt, gern abtreten. Wenn er aber das Sylbenmaaß der Verſe meynet, ſo iſt es gar nicht von demjenigen unterſchieden, welches man zu den lächerlichſten Dingen brauchet, in welchem Scarron ſeine Gedichte geſchrieben, und welches bey uns Deutſchen ebenfalls das ordentliche Sylbenmaaß der Knittelverſe iſt.

1] Wenn ſich gleich Harsdörfer auf den Ariſtoteles berufet, da er die Verſchiedenheit der Reimarten lobet: ſo glaube ich doch ſchwerlich, daß Ariſtoteles eben dieſelbe zu unſern Zeiten loben würde. Der Abt von Aubignac, welchen man in den Regeln der Schaubühne auch für einen Ariſtoteles gelten laſſen muß, urtheilet anders davon. Bey den Alten iſt es noch nicht erwieſen, ob nicht eine Tragödie ganz, oder doch zum Theil geſungen worden: und es war alſo nöthig, daß zuweilen eine Abwechſelung kam, damit die Melodien mehr

Aufmerksamkeit. Zu geschweigen, daß es allezeit einen Uebelklang macht, wo zwey Versarten von ganz widriger Natur aneinander stoßen.

Nunmehro komme ich auf die Charaktere. Insonderheit fallen mir dabey die barmherzigen Trabanten in die Augen. Da ihnen Herodes befiehlt, die Kinder umzubringen: bezeugen sie nicht allein einen Abscheu davor, sondern sie sagen:

[V. 401] Ich fall in Ohnmacht hin, das Blut bestehet mir,
Das Leben lebet kaum, und ich vergehe schier.

Gewiß! das heißt die Abscheulichkeit einer That recht vor Augen stellen, wenn man sie so beschreibt, daß eine Schaar Trabanten, welche doch wohl Herodes nicht zum erstenmale zu seinen Grausamkeiten gebrauchte, darüber in Ohnmacht fällt. Wer sollte denken, daß diese zärtlichen Leute das Herz fassen würden, die That so grausam auszuführen, als sie hernach von ihnen vollbracht wird.

3] Was den Herodes betrifft: so gehört große Sanftmuth dazu, wenn man von ihm urtheilen soll: daß er ein solcher Held sey, wie er sich zur Tragödie schicket, nämlich, der weder vollkommen tugendhaft noch vollkommen lasterhaft ist. Nachdem er selber saget:

[V. 159] Ihr vergällten Zornesschwestern mit verfallnem Angesicht!
Deren Töchter, als ich neulich Weib und Kinder hingericht.
Ihr sollt meine Zeugen seyn, was für Laster ich verübet,
[375] Langsamgehen ist verhaßt, Zaudern hat mir nie beliebet.
Was unmenschlich, nicht zu sagen, das gebieret meine Brust,
Meid ich was mir wohlgefällt? Ungern! nur daran mit Lust!
Bethlehem, das Rattennest, will ich ganz zu Grunde schleifen,
Ich will euch, ihr Schäfer, lernen einen neuen König pfeifen.
Ich, nur einer, will daß einer plötzlich werde hingericht,
Morden, würgen, metzgen, tödten, weil ein Degen haut und sticht.
Sollte mir der Götter Schluß mein Verhängniß hinterhauen?
Wohl! es gilt mir alles gleich, auf Gott oder Satan bauen.
Die Verfassung ist gemachet, alle Teufel, Höllenpein,
Werden darthun, daß der Himmel, Sterne, Menschen, Lügner seyn.

Dieses ist zugleich ein Exempel der tapfern Stimme, womit der Verfasser sein Trauerspiel begleitet hat. Es ist ohne Zweifel diejenige Stimme sehr tapfer, welche so be-

ſchaffen iſt, wie die Leute reden, die von andern für tapfer angeſehen ſeyn wollen. Herodes redet an vielen Orten Worte, die ſeine Trabanten mit mehrer Wahrſcheinlichkeit geredet haben würden; als die Worte, die ſie an deren ſtatt vorbringen. Z. E.

[V. 29] Pfuy dich an! ein Fürſtenblut,
Dem der Idumeer dienet, heget einen Weibermuth.

Er will dem neuen Könige [2

[V. 52] Das Handwerk bald und den kleinen Großmuth legen.
Eine feige Mämme ſitzet ꝛc.
[V. 119] Er will ſein Gebein umſtreuen auf den Schinderanger hin.

Er ſagt:

[V. 291] Die Fauſt gehört dazu. Ich will gewiß den kleinen!

Und wie man leicht vermuthen kann, berufet ſich der Verfaſſer hier auf das Quos ego! Virgils.

[376] Doch die bald folgende Stelle verbeſſert es wieder:

[V. 308] Kommt alle Teufel, kommt, zerreißet meine Seel.
Zerzerret, zerſtücket
Zerfleiſchet, zerknicket ꝛc.

Er ſagt weiter:

[V. 384] Her ihr Reuter, Bogenſchützen, würget dieſes Rabenkind.

Man findet auch einige ſinnreiche Einfälle in der Erzählung von dem Kindermorde z. E.

[V. 437] Man reißt die Wiegen auf; die Mutter läßt das Kind
Das Kind, an welchem man nicht Ort zur Wunde findt,

welches gewiß ein ſehr kleines Kind ſeyn muß.

Die Erzählung beſchließt ſich mit dieſer Beſchreibung, woraus man einen Begriff von der Schreibart der ganzen Tragödie bekommen kann; indem, eben wie hier, einige ſchöne Gedanken von unſinnigen ganz umhüllt und verdecket werden.

[V. 521] Die Kinder haben auch den Henker angelachet;
Als wenn er Vater wär; aus Unluſt Luſt gemachet.
Es kam auch gar dahin, daß ihn das Schwerdt gefiel,
Und haben gleich gemeynt, es wär ein Dockenſpiel.

Die Mutter ſpringt vor Leid in einen tiefen Brunnen.
Die zwängt die Geiſter ein, und bratet an der Sonnen,
5] Die gibt ihr ſelber Gift, die ſtürzt ſich Felſen ab,
Das Gift, der Strick, der Dolch gräbt Gräber ohne Grab.

Endlich erhebt Herodes noch einmal ſeine tapfre Stimme:

[V. 541] Ich brenne ganz von Zorn, das Herze wallt und wudelt
Vor bitterböſem Grimm, es brudelt auf und ſtrudelt,
O Zeter Mordio!
[V. 553] So wahr ich König bin, er muß ſein Leben enden,
Trüg auch der Götter Gott ſelb ſelbſten auf den Händen
Das Lumpen Lumpenkind.

[377] Das kann ich nicht vergeſſen, daß Herodes die Geographie ſo wohl ſtudiret hat, daß er auch von der Elbe weis.

[V. 557] Eh wird der müde Kreis abwerfen ſein Gewölbe
Der groß und kleine Bär ſich ſenken nach der Elbe.

Die niederträchtigen Redensarten des Klaj ſind das einzige was ihn von dem Heinſius, der ein lateiniſches Trauerſpiel unter dieſem Titel gemachet hat, unterſcheidet. Faſt alle Verſe ſind aus dem Heinſius überſetzet, doch ſo, daß viel Auftritte außengelaſſen ſind. Heinſius hat die Regeln des Theaters eben nicht beſſer in Acht genommen, ſo brauchbar auch ſein Buch von der Einrichtung der Trauerſpiele iſt.

Wofern es übrigens ja iemals Perſonen von hohem Stande giebt, die ſich ſolcher niederträchtigen Redensarten bedienen; ſo wird es allezeit lächerlich ſeyn, ſie in dem Trauerſpiele nachzuahmen. Auch wenn man wider eine Perſon des Trauerſpieles den Haß der Zuſchauer erregen will: ſo muß es ein ſolcher Haß ſeyn, der noch mit einer Hochachtung verknüpfet iſt; oder ein ſolcher Charakter wird an ſtatt der Beluſtigung in den Herzen der Zuſchauer Ekel erwecken.

3] Wir haben noch den Vorwurf abzulehnen, warum wir uns die Mühe gegeben haben, ein Stück, welches ſo gar lächerlich iſt, durchzugehen, und unſern Leſern vorzulegen. Aber es iſt nicht unnöthig, auch von den gröbſten Fehlern

Exempel zu geben, da zumal dieſes Stück, nach Opitzen, das erſte von Theaterſtücken mit iſt, welches man ſich nach den Regeln zu machen eingebildet hat, und deſſen Känntniß alſo mit zur Geſchichte des Schauplatzes gehöret. Man [378] wird zu gleicher Zeit ſehen, daß es für einen theatraliſchen Poeten nicht genug iſt, natürliche Geſchicklichkeit zum Trauerſpiele zu haben: da ſo gar unter allen dieſen höchſtlächerlichen Dingen, gleichwohl die natürliche Geſchicklichkeit des Verfaſſers, die er dazu gehabt hat, noch immer hervorbricht.

4]

Demokritus, ein Todtengespräche.

[Belustigungen des Verstandes und des Witzes 1741. Augustmonat, 101—126 = Werke 3, 177—202]

31] [101] Regnard. Mit eurer Erlaubniß, mein Herr. Saget mir doch, ob ihr Demokrit seyd. Man will mir es bereden, und ich habe es noch immer nicht glauben wollen.

Demokritus. Ob ich Demokritus bin? Weil du es nicht glauben willst: So muß ich dir wohl sagen, daß ich es nicht bin. Denn dieses wirst du auf solche Art wohl glauben wollen.

Regnard. Nehmet mir es nicht ungütig. Ich habe einige Ursache gehabt, es nicht zu glauben. Denn ich sehe euch ganz anders, als ich euch in meiner Comödie aufgeführet habe. Ich hatte mir ein ganz anderes Bild von euch gemacht.

Demokritus. Ich werde mich also, dir zu gefallen, genöthigt sehen, nicht mehr Demokritus zu seyn, damit das Bild, das du dir von dem Demokritus gemacht hast, wahr seyn könne. Du kannst also nur den Demokritus an einem andern Orte suchen, ihn mit deinen artigen Complimenten zu beästigen.

Regnard. Mein Herr Demokrit, wofern ihr anders Demokrit seyd: So misgönnet mir doch eine Ehre nicht, die ich so lange gewünscht habe; ich habe euch so lange im
32] Reiche der Todten gesucht, euch meine Hochachtung zu bezeigen.

[102] Demokritus. So haſt du ſoviel Eifer angewandt, eine unnütze Sache zu thun? Ich muß wohl deinen Eifer belohnen, und dafür anhören, was du dir für ein Bild von mir gemacht haſt.

Regnard. Ich will euch ſagen, wie ich euer äußerliches Weſen in meiner Comödie beſchrieben habe:

Er hat was, wie man ſagt, vom Menſchen und vom Bär;
Er redet nur manchmal, doch immer lachet er.

Demokrit. Du haſt in der That eine lebhafte Einbildungskraft. Sage mir doch, was du glaubteſt, das ich von einem Bäre an mir hatte. Sollte ich denn reden, wie ein Bär, oder lachen, wie ein Bär?

Regnard. Ihr müßt es mit den Worten nicht ſo ſcharf nehmen, und ſo billig ſeyn, zu glauben, daß ich in dem erſten Verſe von eurer Geſtalt, und in dem andern von euren Geberden reden wollte, ob es euch gleich vorkömmt, als hätte ich einen durch den andern erklären wollen.

Demokrit. Wie war denn alſo meine Geſtalt? Du wirſt mich doch in keine Bärenhaut, oder in ander Pelzwerk gekleidet haben, wie einen Ruſſen oder Grönländer aus deinen Zeiten.

Regnard. Konnte ich denn nicht auf euren Bart mein Abſehen haben?

Demokrit. Ich glaube, Hippokrates hat meinen Bart in ſeinem Briefe von mir verewigt. Aber der Bart machet eine ſchlechte Aehnlichkeit mit einem Bäre. Vollends zu meinen Zeiten. Die Bärte waren ja [103] in Athen ſo ſelten nicht. Und wer alle bärtige Leute hätte für Bäre anſehen wollen, der hätte bey Zeiten aus Athen geflüchtet. Denn es waren Philoſophen genug da. Unterdeſſen ſind dir die Leute verbunden, mein guter Franzoſe. Ich habe in meinem Leben über die Narren gelacht. Es iſt Zeit, daß [ſie ſich rächen, und über mich lachen.

Regnard. Ihr dürfet dieſes ſo ſehr nicht beſorgen, mein Herr. Es iſt eben meine Abſicht nicht geweſen, euch lächerlich zu machen. Es werden wenige Stellen ſeyn, daraus man dieſes argwohnen könnte. Wenigſtens, wenn

ihr mein Stück hören wolltet, würdet ihr sehen, daß ich euch in vielen Stücken zu eurem Vortheile vorgestellet habe.

Demokrit. So hast du mich loben wollen? Ich weis dir es wenig Dank; zumal da du dir so ein schönes Bild von mir gemacht hast.

Regnard. Dessentwegen eben auch nicht. Lasset euch nur die ganze Einrichtung meines Stücks sagen, mein Herr Demokrit: So werdet ihr besser sehen, was meine Absicht gewesen ist.

Demokrit. Ich sehe schon, daß ich dich nicht los werde, und daß du mir mit aller Gewalt deine Hochachtung bezeigen willst. Also sage mir nur die Einrichtung davon.

Regnard. Demokrit hatte sich in eine Wüsten begeben, die Menschen zu fliehen, und der Untersuchung der Natur besser nachzugehen. Strabo, ein Mann, welchen der Verdruß über seine Frau vor 20 Jahren von ihr getrieben hatte, war seit zwey Jahren bey ihm, theils als Schüler, theils als Be-[104]dienter, wiewohl er mit der Wüsten sehr übel zufrieden war. Ein Bauer, Thaler, der sie beyde mit ganz sparsamen Essen versorgte, erzog ein junges Mägdchen, Chrysеis genannt, als seine Tochter, welche dem Demokrit gefiel, und in welche er sich, kurz zu sagen, verliebte, ob er es gleich nicht merken lassen wollte. Demokrit, Chrysеis und Strabo befanden sich beysammen, als der König von Athen, der auf der Jagd war, sich an eben diesen Ort begab, daselbst auszuruhen. Chrysеis gefiel ihm auf den ersten Anblick, und er empfand sogleich einige Bewegungen der Liebe.

4] Er nöthigte den Demokrit, den Strabo, den Thaler und die Chrysеis, mit ihm an den Hof zu kommen. Demokrit gehorchte und die andern folgten ihm gern; insonderheit Strabo, welchem die magern Mahlzeiten in der Wüsten nicht geschmeckt hatten. Er nahm von den Tygern, Bären, Hirschen, Gemsen, Schweinen und Wölfen mit Freuden Abschied.

Demokrit. Ich bitte dich, halt ein wenig innen, und schone meinen Othem. Ich muß sonst zuviel lachen. So hatte ich mich also in eine Wüsten bey Athen begeben,

wo Bäre und Tyger waren? Du beſchreibſt mich, als einen verwegnen Menſchen. Aber hatte ich denn dieſe Tyger und Bäre ausdrücklich in die Wüſten kommen laſſen, damit ſie bey mir wohnen möchten? Denn man war zu Athen von Tygern eben nicht geplagt. Sage mir doch; ſind denn in Frankreich Tyger?

Regnard. Nein!

Demokrit. Sonſt hätte ich geglaubt, das Athen, [105] das du beſchreibſt, müßte etwan in Paris liegen. Es iſt ein König daſelbſt, wie in Paris. Ich bin ein guter Narre, der ſich auf ſein Wort mit an den Hof ſchleppen läßt. Wir verlieben uns beyde, der König und ich, auf gut pariſiſch. Sage mir doch, was redte denn dein König, als er die Chriſeis ſah?

Regnard. Er ſagte ungefähr: Laſſet uns näher treten. Himmel! welche liebenswürdige Perſon! Wie kann es ſeyn, daß die düſtern Wälder ein ſo artiges und reizendes Kind in ſich ſchließen? Laſſet zu, daß man an dieſem Orte euren Reizungen die Unterthänigkeit bezeugt, die man ihnen ſchuldig iſt.

Demokrit. Gewiß! der Comödiant thut nicht unrecht, der uns alle pariſiſch kleidet, weil du uns ſo pariſiſch gebildet haſt.

Regnard. Man ſieht wohl, daß ihr von dem Theater gar wenig Licht habet. Was geht es mich an, ob alle die Dinge, die ihr tadelt, ſo geſchehen ſind. Habe ich [1 doch die Freyheit, ſie ſo zu dichten.

Demokrit. Es iſt dir alſo vergönnt, zu dichten, daß Athen nicht Athen ſey. Du kröneſt ſelber einen König in deinem Gehirne, zu der Zeit, da alle Welt weis, daß es eine freye Stadt war. Du bringſt Tyger und Bäre dahin; und der Himmel weis, wie du mich abgeſchildert haſt, da du Athen ſo wohl zu treffen gewußt.

Regnard. Ich glaube, daß ich mein Meiſterſtück gemacht habe, euch abzuſchildern. Ich habe euch doch als jemanden vorgeſtellet, der über die Menſchen lachet. Ich

habe euch als einen vorgestellt, [106] der sich, diese lächerlichen Leute zu fliehen, in den Wald begeben hat.

Demokrit. Das will ich dir erlauben. Das lächerliche Wesen der Menschen machte wenigstens, daß ich mich desto leichter ihres Umgangs entschlagen konnte, die Natur zu untersuchen. Aber sage mir doch, wenn ich in die Wüsten gegangen war, die Menschen zu fliehen, weswegen verließ ich denn den Wald, diese lächerlichen Thiere wieder zu suchen?

Regnard. Der König befahl es.

Demokrit. Aber wenn ich auch einen König hatte: So hatte er doch die Macht nicht, mich zu zwingen, an den Hof zu gehen. Und da ich merkte, daß er sich in die Chryseis verliebte, so that ich nicht wohl, wenn ich dahin gieng und sie mitnahm.

Regnard. Ihr fandet aber eure Rechnung dabey, und dieser Zwang an den Hof zu gehen, schien euch angenehm zu seyn, weil ihr daselbst Gelegenheit zu lachen hattet.

Demokrit. Wenn mir die Gelegenheit zu lachen lieb war; warum war ich denn in die Wüsten getgangen?

6] Regnard. Ihr nahmet aber den Strabo mit. Dieser konnte euch in der Wüsten zu lachen genug geben.

Demokrit. So floh ich denn vor den lächerlichen Menschen, und nahm gleichwohl einen lächerlichen Menschen mit. Dieses kömmt mir vor, als wenn Strabo von seiner Frau gelaufen wäre, und sie mit sich genommen hätte.

Regnard. Ihr konntet aber nicht ohne alle Men=[107] schen seyn. Ihr hattet viele Dinge nöthig. Und über dieses müsset ihr wissen, daß es nicht Gebrauch bey uns ist, einen Herren aufzuführen, der keinen Diener hätte; weil uns allzuviel Gelegenheit aus den Händen gienge, lustige Dinge zu sagen.

Demokrit. Wahrhaftig! Du hast mich zu einem vornehmen Manne deiner Zeiten gemacht. Denn du stellest mich, als jemanden vor, der sich einen Narren auf seinen eignen Leib hält. Sage mir doch genauer: Wer war denn dieser Strabo?

Regnard. Er war ein Laquey der Philosophie.

Demokrit. Ein Laquey der Philosophie? Ich glaube, du hast angefangen, auch der Philosophie eine Hofstadt zu geben. Und sie wird wohl auch Senftenträger und Kutscher annehmen.

Regnard. Wirklich, ihr seyd unerträglich mit Lachen. Und mein Demokrit ist viel gesetzter, als ihr. Er lachet gar nicht so sehr.

Demokrit. Das wird unfehlbar machen, weil er über die Liebe zu seufzen hat.

Regnard. Er ist ein rechter Hofmann. Er läßt seine Liebe gar nicht merken. Er widerspricht dem Könige nicht, da ihn derselbe zum Kuppler machet. Er räth der Chryseis, ihn zu lieben. Aber er stiftet heimlich den Vater an, daß er sie vom Hofe schaffen soll. Ich biete euch trotz, daß ihr bey eurem beständigen Lachen euer so mächtig seyd, [1
euch zu verstellen.

Demokrit. Ich danke dir für die mir unbekannten Tugenden, die du mir beygeleget hast. Ich brauchte nicht viel mehr solche Tugenden: So wür-[108]de ich würdig seyn, von allen Menschen nicht belacht, sondern beweint zu werden.

Regnard. Saget mir aber dieses: Ein so lebhafter Kopf, wie ihr seyd, kann nicht einsehen, was ein Laquey der Philosophie sagen will? Er war euer Bedienter und Zuhörer, und weil er euch mit denen Sachen zur Hand gieng, die ihr zur Philosophie brauchtet, so nenne ich ihn, einen Laqueyen der Philosophie.

Demokrit. Du würdest also denjenigen, der mir einige Bücher von der Sittenlehre zutrüge und einmal hineinsähe, einen Laqueyen der Sittenlehre heißen. Mache doch das Bild fertig, das du von mir gemacht hast. Denn es kömmt mir eine Lust an, über eine Person zu lachen, die meinen Namen angenommen hat.

Regnard. Ich habe euch weiter gebildet, wie man alle Hauptpersonen der Comödie bilden soll.

Demokrit. Nämlich vielleicht lächerlich? Ich

glaube dir es. Wenn du es nicht hätteſt thun wollen: So würdeſt du es auch wider deinen Willen gethan haben.

Regnard. Das iſt das vornehmſte nicht, ſondern dieſes iſt eine Nebenſache. Ich habe euch verliebt gebildet.

Demokrit. Ich verſtehe dich. Du haſt mich nicht verliebt gemacht, weil du mich lächerlich machen wollteſt, ſondern du haſt mich lächerlich gemacht, weil du mich verliebt machteſt. Du hätteſt ſonſt wohl andre Mittel gehabt, mich lächerlich zu machen. Du hätteſt nicht ſo grauſam lügen dürfen. Aber ſieh [109] doch. Kennſt du dieſen, der auf uns zugegangen kömmt.

8] Regnard. Es iſt ein Comödienſchreiber.

Demokrit. Ja, es iſt Ariſtophanes.

Ariſtophanes. Demokritus, ich muß dir doch Nachricht davon geben. Man wird dich bitten, einer Verſammlung von Comödienſchreibern beyzuwohnen; denn ſie glauben, daß du zu ihrer Geſellſchaft gehörſt, weil du über die Menſchen geſpottet haſt, und ſie ebenfalls darüber ſpotten.

Demokrit. Ich glaube, daß ihr auch nach dem Tode nicht ruhen könnet, und daß auch ſo gar eure Schatten noch ſatiriſch ſind.

Ariſtoph. Es iſt ihnen allerſeits auf Veranlaſſung der neuern Comödienſchreiber in den Kopf gekommen, ſich zu berathſchlagen: Ob man kein Mittel ausfinden könne, über die Leute zu ſpotten, ohne ſie bey dieſer Gelegenheit zu verheirathen.

Demokrit. Du findeſt hier einen Mann bey mir, welcher an dieſer Berathſchlagung großen Antheil hat. Er hat mich verliebt vorgeſtellt. Ich weis noch nicht, wie die Sache abgelaufen iſt. Aber ich fürchte ſehr, er wird mich wohl auch verheirathet haben.

Ariſtoph. Ey! ich kenne ihn; iſt es nicht Regnard, deſſen Buchführer verſichert, daß ſeine Werke ſehr nahe an des Moliere ſeine kämen? Moliere hat mir ſeinen Spieler und ſeinen Träumer gelobt. Er hat mir vom Demokritus auch unterſchiednes hergeſagt.

[110] Demokrit. Dieſes iſt gewiß, Ariſtophanes.

Wenn ich bey der Aufführung des Stückes gegenwärtig gewesen wäre, so hätte er mir die Mühe erspart, die du dem Sokrates machtest; und ich hätte nicht auf das Theater treten und den Zuschauern sagen dürfen, daß sie diesen Demokritus mit dem wahren zusammenhalten sollten. Denn aus dem wenigen, das er mir gesagt hat, sehe ich schon, daß die Leute mich in seiner Abschilderung verkannt haben würden.

Regnard. Ich bin erfreut, Aristophan, daß ihr [1
hieher gekommen seyd. Ich hoffe, daß ihr das Theater versteht, und also besser von mir urtheilen werdet.

Demokrit. Erzähle uns nur weiter den Inhalt deines Stücks. Denn ich möchte doch deine Absicht wissen, warum du mich auf das Theater gebracht hättest.

Regnard. Nachdem der König zurück gegangen war, Demokritus, Chriseis und Strabo aber, nebst dem Thaler, sich nunmehr nach Hofe begeben hatten: So merkte Ismene, eine Prinzeßinn, welcher der Athenienſische Thron zugehörte, und mit der der König denselben erheirathen sollte, sogleich eine Kaltsinnigkeit an dem Könige, welche ihr Verdruß verursachte. Sie offenbarte ihre Sorgen der Cleanthis, einem Frauenzimmer, welcher der Mann vor 20 Jahren entlaufen war, die aber doch noch viele Leute für unverheirathet und liebenswürdig hielten. Strabo war indessen wohl und als ein Marquis angekleidet worden.

Demokrit. Als ein Marquis? Ist dieses eines [111] von denen fremden Thieren, die du im Walde bey Athen mir zur Gesellschaft versammlet hast?

Regnard. Was befremdet euch denn? Es ist eine bekannte Art Edelleute in Frankreich zu meinen Zeiten.

Demokrit. Und diese sind etliche tausend Jahre zurück nach Athen gereiset?

Regnard. Müsset ihr mich denn allezeit unterbrechen? Strabo kam und Thaler traf ihn an, welcher ebenfalls über sein Bauerkleid eine kostbare Kleidung anhatte. Das Frauenzimmer hat seinen Scherz mit ihm, und er drohet noch bey dem Auftreten, daß er sie mit der Faust in das Gesicht schmeißen wollte. Strabo unterhält sich mit ihm, von ihrem

Wohlleben bey Hofe. Demokrit aber kömmt mit vielen Bedienten aufgezogen. Zweene derſelben loben einander öffentlich, und verleumden einander heimlich. Demokrit
90] ſchicket ſie alleſammt hinweg. In ſeine Unterredungen aber mit dem Strabo, miſchet ſich allezeit etwas von ſeiner Eiferſucht wegen der Chriſeis. Er ſehnet ſich deſſentwegen wieder vom Hofe, wohingegen Strabo zu bleiben wünſchet. Strabo wird die Cleanthis gewahr. Sie ſehen einander an und verlieben ſich in einander. Bey dem Agelaus, dem Könige von Athen, iſt unterdeſſen die Liebe aufs höchſte geſtiegen, und Agenor, ein Prinz, welcher Iſmenen liebet, unterhält ſeine Liebe. Zu gleicher Zeit vermiſſet Thaler ein Armband, welches in ſeinen Bauerkleidern geſteckt, und ihm mit denſelben genommen worden war.

[112] Ariſtoph. Du vergiſſeſt dich. Ich hörte vorhin von dir; er hätte die Kleider, die er vom Könige bekommen, über ſeine Bauerkleider gezogen.

Regnard. Es kann ſeyn. Es hat im Hauptwerke nichts zu ſagen. Daß man ihm die Bauerkleider ausgezogen, ſteht im Texte; daß er ſie aber anbehalten, ſteht in einer Anmerkung.

Ariſtoph. Alſo hat er ſie ausgezogen. Denn der Text muß doch der Anmerkung vorgehen.

Regnard. Der König vertröſtete ihn, daß er ſein Armband wieder haben ſollte; der Chriſeis aber lockte er durch verſchiedne Fragen das Bekenntniß ab, daß ihr der König am beſten gefiele. Demokrit bittet den König, daß er ſie alleſammt vom Hofe laſſen ſoll. Chriſeis aber hat keine Luſt dazu. Der König bittet alſo den Demokrit, anſtatt ihm ſeinen Abzug zu erlauben, daß er ihm in ſeiner Liebe behülflich ſeyn ſoll. Dieſer thut es wirklich. Ungeachtet er aber dadurch ſo weit gebracht iſt, daß er wieder zu ſich ſelbſt zu kommen ſcheint: So räth er dem Thaler, ſeine Tochter vom Hofe zu nehmen; weil der König ſie beſchimpfen wollte. Und kaum hat er es gethan: So iſt er wieder auf ſich ſelber erzürnt. Da ihm aber die Prinzeßinn verweiſen läßt, daß er dem Könige in ſeiner Liebe zur

Chriſeis diente: So entſchuldiget er ſich, daß er ſie dem Könige widerrathen hätte, wobey man verſtehen muß, daß es hinter dem Thaler geſchehen iſt. Cleanthis und Strabo halten eine verliebte Unterredung mit einander. Da ſie aber einander um ihre Umſtände befragen: So befindet ſich, daß Strabo der Cleanthis Mann iſt, der vor 20. Jahren von [113] ihr gegangen, und nunmehr haſſen ſie einander ſo ſehr, als ſie einander zuvor liebten. Es ſtößt ſich nur daran, wer von beyden den Hof meyden ſoll, weil ſie beyde ſich ſehr wohl daſelbſt befinden. Thaler ſieht die Cleanthis und erkennt, daß es eben die Frauensperſon iſt, die ihm vor 15 Jahren eine Tochter gebracht, und ſolche für ihr Kind ausgegeben hat. Strabo wird hierüber ſehr eiferſüchtig. Unterdeſſen kömmt das Kleinod zum Vorſcheine, welches Cleanthis dem Thaler mit dem Kinde zugleich gegeben hatte, und dadurch kömmt an den Tag, daß der Iſmene Mutter ihre Tochter, die ſie aus der andern Ehe gehabt hatte, in den Wald geſchickt, um der Iſmene die Krone von Athen zuzuwenden. Chriſeis iſt alſo die rechtmäßige Erbinn des athenienſiſchen Zepters, und der König, der ſchon vorher beſchloſſen hat, ſie zu heirathen, bekömmt mit ihr den Thron. Iſmene aber tröſtet ſich über den Verluſt ihrer Krone, mit dem Prinzen Agenor. Demokrit begiebt ſich, nachdem er dem Könige ſeine vorigen Triebe, die er nun gänzlich fahren läßt, zu erkennen gegeben, wieder in den Wald. Und Strabo vergleicht ſich mit ſeiner Frau.

Demokrit. Ich bewundre dich, Regnard, du biſt ſehr lobenswerth.

Regnard. Ihr tadeltet mich aber vorhin.

Demokrit. Gewiß! Du biſt lobenswerth. Dieſes wäre, für einen andern, Materie zu drey ſchlechten Comödien geweſen, und du haſt nur eine daraus gemacht. Ich lobe die Leute, die nur eine ſchlechte Sache machen, wo ſie ihrer viele machen könnten.

[114] Regnard. Vertheidiget mich doch, mein Ariſtophan. Ihr verſteht das Theater, und ſeyd vielleicht bey dieſem Manne in größerm Anſehen, als ich.

Ariſtoph. Ich will dich vertheidigen. Sage mir nur erſt, von wem erzähleſt du alles das, was du uns erzähleſt. Vom Demokritus oder vom Agelaus, oder von der Chriſeis oder von dem Strabo, oder von der Cleanthis oder von der Iſmene, oder vom Agenor, oder vom Thaler?

Regnard. Warum frageſt du darnach? Ich erzähle es von allen.

Ariſtoph. So hätteſt du dein Stück nicht vom Demokritus benennen ſollen. Warum haſt du nicht lieber alle dieſe Namen auf den Titel des Stücks geſetzt? Denn ſo hat einer ſo viel Recht dazu, als der andre.

Regnard. Nun verſtehe ich euch. Ihr fraget, wer die Hauptperſon, oder der Held meines Stückes ſey. Dieſes iſt der Herr Demokrit.

Ariſtoph. Was wollteſt du denn mit ihm machen, daß du ihn zum Helden machteſt?

Demokrit. Geſtehe es nur. Ich glaube, daß ich es errathe. Die Leute wußten, daß ich ein Mann geweſen war, der über die Welt gelacht hatte. Du wollteſt alſo eine Comödie unter dieſem Namen haben, weil er den Leuten zu lachen verſprach, und du machteſt ſie, es mochte daraus werden, was da wollte.

Regnard. Nunmehro will ich es ſagen, Demokrit, was meine Abſicht war. Ich wollte euch lächerlich machen, und ich würde dieſes noch thun, [115] wenn ich es nicht ſchon gethan hätte; ſo viel Urſache gebet ihr mir, auf euch böſe zu ſeyn.

Demokrit. Dem Himmel ſey gedankt, daß du es ſchon gethan haſt. Du würdeſt ſonſten vielleicht durch ein
83] gutes Stück dich noch dreymal lächerlicher machen, als du durch ein ſchlechtes gethan haſt, wenn du mich aus Rachgier lächerlich machteſt. Es iſt in der That etwas artiges, daß ihr Satirenſchreiber oft eurer eignen Thorheit unter dem Vorwande Genüge thut, daß ihr andrer ihre Thorheit tadelt. Jemand hat euch nicht gelobt, oder euch nicht Ehre genug erzeiget: Sogleich ſuchet ihr eine Thorheit an ihm, die ihr lächerlich machen könnet. Ihr ruft, daß ihr der

hätteſt alſo zu deinem Endzwecke einen andern Philoſophen entweder ſuchen, oder dichten ſollen.

Demokrit. Ariſtophanes, laß ihm doch ſeinen Willen. Ich muß ein gleiches Glück mit Athen ertragen. Er hat dieſe arme Stadt, eben ſo, wie mein Herz, ohne ihr Verſchulden, um die Freyheit gebracht.

[117] Ariſtoph. Wohlan denn! weil dir Demokritus dieſes ſchenken will, ſo will ich dich weiter vertheidigen. Darinnen gieb mir nur einiges Licht. Wenn du dieſes zeigen wollteſt, was ich geſagt habe, und was du itzt für deine Abſicht ausgiebſt: Wozu brauchteſt du denn die Geſchichte von Cleanthis und Strabo? Warum mußte ſich denn der König in die Chriſeis verlieben? Warum mußte denn vorher Iſmene dem Könige verſprochen ſeyn, und warum mußte ſie ſich endlich dem Agenor in den Arm werfen?

Demokrit. Er hat mir vielleicht wollen Gelegenheit zu lachen verſchaffen, indem er ſo viel Leidenſchaften vor meinen Augen auf das Theater gebracht hat.

Regnard. Ihr wußtet von allen dieſen Dingen nichts, und ihr bekümmertet euch auch nicht darum. Ihr lachtet nicht einmal ſonderlich über des Königs Leidenſchaft, die ihr doch wußtet.

5] Ariſtoph. Du ſiehſt, Regnard, daß dich Demokritus ſelber vertheidigen wollte, wenn nur einige Vertheidigung ſtatt hätte.

Regnard. Ihr zweifelt noch, ob einige Vertheidigung ſtatt hat? Weil alle dieſe Geſchichte mir angenehm ſchienen; ſo brachte ich ſie auf das Theater, damit mein Stück lang genug würde.

Demokrit. Schäme dich. Da du einmal ſolche Dinge von mir gedichtet haſt, ſo haſt du nicht das Herz gehabt, mir eine ganze Comödie voll Thorheiten anzulügen? Und haſt noch nöthig gehabt, das übrige auf anderer Hirngeſpinnſte ihre Rechnung voll zu machen?

[118] Ariſtoph. Regnard, ich werde dich ſchwerlich vertheidigen können. Wenn du eine gewiſſe Abſicht in

Regnard. Ich glaube, Ariſtophan, ihr wollet mein Ankläger werden, an ſtatt mein Vertheidiger zu ſeyn. Aber es iſt mir leicht, die ſchönen Scenen zu zeigen. Ich darf euch nur gleich die erſte ſagen. Strabo redet allein.

Verflucht ſey doch der Tag, da mich der Henker plagte,
Daß ich mich als Laquey in Dienſt der Weisheit wagte.
Zwey Jahre leb ich ſchon in dieſem Aufenthalt,
Geh ſchlecht und ſchlafe hart, trink warm, und eſſe kalt,
[121] Muß mit dem Demokrit mich in der Wüſten ſcheren, [19
Und geh mit niemand um, als manchmal mit den Bären,
Die ſind für unſer eins, für ein ſo witzig Haupt
Ein ungezognes Volk, das keinen Spaß erlaubt.
Ja! ſo tief mußt ich mich vor meiner Frau vergraben.
Ach! das verwünſchte Weib. Gott wird ſie ſelig haben.
Ich glaub auf meinen Wunſch hat ſie der Schlag gerührt.
Der Teufel hätte ſie ſonſt lange hergeführt.

Demokrit. Du mußt glauben, daß ich Offenbarungen gehabt habe, weil ich meinen Schülern vom Teufel vorreden konnte.

Ariſtoph. Thue dir nichts darauf zu gute; Thaler wußte auch davon.

Regnard. Er wußte ſoviel, als unſre Bauern wiſſen. Strabo ſaget von dem Demokrit:

Nein! die Philoſophie hat ihn ganz eingenommen.

Und er antwortet:

Was hilft das: Es darf nur ein hübſches Mägdchen kommen,
Der Teufel hat ſein Spiel, und ſchercht zuweilen zu.

Und was ſchadet es, gab es doch dazumal ſchon Teufel.

Ariſtoph. Was gab es aber dazumal für eine Gottheit oder Heilige, der zu gefallen Thaler Dame! ausruft?

Demokrit. Das iſt wirklich faſt nichts anders, als was uns Boileau neulich von einer Furie erzählte, welche auf dem Theater Kreuze gemacht.

Ariſtoph. Aber wenn es dazumal ſchon Teufel gab, Regnard: Gab es denn auch Frauenzimmer [122] mit Fontangen, und hohen Schuhen, wie du ſie beſchreibſt, gab es denn Parforce-Jagden? Und gab es denn Glockenthürme?

[199] Regnard. Wenn euch der Glockenthurm nicht gefällt: So ist doch die Beschreibung schön, in der er steht. Strabo saget vom Demokrit:

Er weist mit festen Gründen
Den Menschen allerseits, daß sie dumm, thöricht, blind,
Ausschweifend, lächerlich, vollkommne Narren sind.
Den Tag verkriecht er sich in seiner Kluft vor ihnen;
Und wenn der Mond des Nachts mit der Latern erschienen
So klettr ich auf den Fels, wie ein gekrümmter Wurm,
Wohl hundertmal so hoch, als auf den Glockenthurm.
Die Sterne sehn wir da, als Nachbarn und Bekannten,
Wir sehn den Jupiter und Jupiters Trabanten.

Demokrit. Jupiters Trabanten? Was für ein scharfes Auge muß ich doch gehabt haben! Denn damals konnte man die Kunst noch nicht, seinem Auge durch Gläser die fernsten Dinge deutlich zu machen, und nach einigen Jahren, zum Vortheile dafür, die nächsten Dinge undeutlich zu sehen. Aber dennoch habe ich mit meinen Augen so viel sehen können, daß das Mondenlicht aus keiner Laterne kömmt, wie du mir schuld giebst, daß ich es den Strabo gelehrt hätte. Du hast mich in ungefehr 6 Zeilen zugleich sehr scharfsichtig, und sehr blind gemachet.

Aristoph. Ist dieses nicht eben dieser Auftritt, wo Strabo dem Thaler auf französische Art sein Amt verkaufen will, wo Thaler meynet, daß er sich eine [123] Kutsche schaffen könnte, und wo Strabo ihm Schuld giebt, daß er eine Kutsche bestohlen hätte?

Demokrit. Hast du mir etwa zu lachen schaffen wollen, daß du so viel thörichte Sitten deiner Zeiten in Athen versammlet hast? O nein! ich habe zu meinen Zeiten zu lachen genug gefunden. Und wenn ich noch lebte, und die Sitten hätten sich noch nicht geändert: So würde ich sie noch nicht alle genug belachet haben.

[200] Regnard. Aber der dritte Auftritt wird wenigstens ohne Fehler seyn. Ich kann die Verse davon nicht auswendig. Aber Demokrit saget ungefähr so:

„Nach der Meynung und den Schriften der Alten, ist der Mensch seiner Natur nach, ein Thier, das da lachet.

Das ſieht man endlich oft genug eintreffen. Aber was mich anlangt, ſo will ich mir kein Gewiſſen machen, ihn zu beſchreiben, daß er ein lächerliches Thier iſt."

Ariſtoph. Warum redeſt du denn von den Schriften der Alten, Demokritus? Ich weis ja nicht, daß zu deinen Zeiten viel alte Schriften geweſen wären. Und du bekümmerteſt dich ja wohl ſo ſehr nicht darum.

Demokrit. Dieſes alles gehöret mit zu ſo einem Schulfuchſe, wie er mich vorſtellet, der ohne daß ihn jemand fraget, aufgezogen kömmt, und zu lachen anfängt, und nicht einmal Achtung giebt, ob jemand da iſt, oder nicht, und nicht weis, warum er kömmt.

Regnard. Höret euch nur weiter reden. Ich glaube, ihr werdet euch noch ſelber gefallen.

Demokrit. Etwa, wenn ich die verliebte Sprache rede?

[124] Regnard. „Der Menſch iſt alle Augenblicke ein Spiel ſeiner ſelbſt, und ſeines Unbeſtandes. Er liebet, er haſſet. Er fürchtet, er hoffet. Er beſchließt, und verwirft ſeine Schlüſſe, und billiget ſie wieder. Er lachet, er iſt unruhig. Er iſt verdrüßlich, er giebt ſich zufrieden. Er flieht, er ſuchet. Er will, es gereut ihn. Er bauet auf, er reißt ein. Er iſt leichter, als der Wind, unbeſtändiger als das Waſſer, und glaubet doch, daß er das klügſte Geſchöpfe von der Welt ſey. Er iſt thöricht, ſtolz, unwiſſend, ſich ſelbſt unähnlich. Ich glaube, daß ich recht habe, über ein ſolches Thier zu lachen."

Ariſtoph. Mit dieſer Stelle, Demokritus, kannſt meines Erachtens zufrieden ſeyn. Du ſagteſt faſt ein g zu dem Hippokrates, da er ſehen ſollte, ob du narriſch wäreſt.

Demokrit. Du haſt recht. Ich erinnere mich. Aber damals hätteſt du mich in die Comödie bringen können, Regnard, da mich alle Leute für unſinnig hielten, und den Arzt zu mir beriefen: Und da der Arzt ſagte, daß ſie ſelbſt unſinnig wären, und eines Arztes nöthig hätten.

Ariſtoph. Ich glaube, dieſes würde ſich thun laſſen,

Demokritus. Es ist nicht unbillig, den Leuten zu zeigen, daß sie oft über Menschen lachen, die nicht lächerlich sind; Da sie doch andre bewundern, die so lächerlich sind, als sie selbst.

Demokrit. Aber laß mich doch weiter reden. Ich muß noch viel solche Reden hören, ehe ich dir alle Thorheiten verzeihen soll, die du mir angedichtet hast.

[125] Regnard. Strabo zeiget dem Demokrit die Mahlzeit, die der Bauer gebracht hat. Demokrit antwortet:

„Willst du allezeit essen und trinken, du fleischfräßiges Thier! Du thust wohl! folge nur deiner viehischen Neigung. Soll dich der Leib, dieses Gewichte, unter dem die Seele zu ihrer Schmach unterdrücket wird, künftig allezeit in deinem Leben beschäfftigen?"

Demokrit. Wahrhaftig! Du hast mich aus einem Spötter zum Zänker gemacht. So sehr keife ich, ohne die geringste Ursache.

Regnard. Strabo entschuldiget sich. Ihr heisset ihn eine grobe und dicke Seele.

Demokrit. So keife ich ja noch weiter!

Regnard. „Geh, saget ihr, fliehe vor mir, und verlaß mich, du unwürdiger Schüler. Dein Herz ist voll
202] niederträchtiger Meynungen. Es wird Leute ohne dich geben, die mir hieher nachfolgen. Ich wollte dich von deinen unseligen Irrthümern heilen, dich bey der Hand in die himmlischen Gegenden führen, und deinen Geist von der Herrschaft der Sinne befreyen. Du verdienst die Mühe nicht, die ich mir nehme; Du sinnliches Thier, das du nicht das Herz hast, mir zu folgen."

Demokrit. Ich befürchte, daß ich entweder weinen, oder dem Strabo Schläge geben werde.

Regnard. Strabo antwortet: Wenigstens wird man nicht sagen, daß ich verliebt bin. Ihr fraget ihn: Was willst du damit sagen? Strabo will sich nicht erklären. Ihr aber redet immer bey Seite von [126] eurer Furcht, daß er eure Liebe merken möchte, ihr redet oft heimlich bey euch von eurer Liebe.

5]

Vergleichung Shakeſpears und Andreas Gryphs

bey Gelegenheit des Verſuchs einer gebundenen Ueberſetzung von dem Tode des Julius Cäſar, aus den Engliſchen Werken des Shakeſpear. Berlin 1741.

[Beyträge zur critischen Historie 28. Stück 1741. 7, 540—572 = Werke 3, 27—64]

[33] [540] Wenn ein Buch einmal ſchon ans Licht getreten iſt: ſo iſt alles, was man dabey thun kann, [541] daß man es ſich, ſo gut als möglich iſt, zu nutze macht. Es iſt alsdann bey einer Ueberſetzung faſt zu ſpät zu ſagen: ob der Herr Verfaſſer recht gethan habe, daß er ſich dieſes zu überſetzen vorgenommen. Und wenn man ſagen will, daß er nicht wohl überſetzet hat: ſo iſt es zwar eine Gerechtigkeit von denenjenigen, die ſich einmal vorgenommen haben, ihr Urtheil von gewiſſen Büchern zu ſagen; aber eine Gerechtigkeit, welche ihren Nutzen mehr an den Büchern, die noch kommen ſollen, bezeiget, als an demjenigen Buche, daran ſie verübet wird, und welche in dieſem Falle eine große Aehnlichkeit mit den Todesſtrafen im gemeinen Weſen hat. Die Fehler dieſer Ueberſetzung würden wir ganz und gar übergehen, und den Fleiß des Verfaſſers bloß zu nutzen geſucht haben: wenn nicht eines theils eben dieſe Gerechtigkeit, andern theils aber das Verlangen des Verfaſſers ein anders erfoderte. Daß die Ueberſetzung des Verfaſſers etwas haben müſſe, das in dem Originale nicht iſt, kann daraus leichtlich geſchloſſen werden, weil das Original von einer geſitteten Nation, ſeiner großen Fehler ungeachtet, lange Zeit her, wegen ſeiner großen Schönheiten bewundert worden; die Ueberſetzung aber bey ſo vielen Leuten als wir ihrer

davon erforſchet, einen ganz widrigen Eindruck gehabt. Wir haben uns die Mühe gegeben, die Urſachen dieſes Unterſcheids zu ſuchen. Und der Herr Ueberſetzer hat uns ſelbſt [34] ermuntert, ſie ihm zu ſagen, zumal da wir den Vorſatz haben, ſie ihm vernünftig zu ſagen, welches eben ſein Wunſch iſt.

Rauhe Verſe, ein übelbeobachteter Abſchnitt, eine verworfene Ordnung der Wörter, können freylich ſchon viel thun, eine Ueberſetzung bey vielen Ohren [542] unangenehm zu machen. Aber wir werden dieſe Dinge übergehen, weil ſie in einem ſo großen Werke ſehr langweilig anzuzeigen ſind, und weil wir glauben, daß der Verfaſſer dieſe Dinge ſelbſt wiſſen, und nur dem Zwange der Ueberſetzung zu ſehr nachgegeben haben wird.

Vor allen Dingen aber muß man ſich über die große Anzahl niedriger Wörter beſchweren, welche der Ueberſetzer den Großen, die er abbilden ſoll, in den Mund leget. Es iſt nicht ſelten, daß ſie das Wort „Bärenheuter", welches der Verfaſſer Bärnheuter mit einer ſehr rauhen Verkürzung ſchreibt, im Munde führen. Der Ueberſetzer hat das Wort Coward, welches in dieſen Stellen ſich im Engliſchen befindet, durch feig p. 67. gegeben,

Daß ich feig oder falſch anietzo mit euch ſpreche.

und ich ſehe nicht, warum er es nicht allezeit gethan. Er nennet die gemeinen Leute ziemlich oft Schlüngel.

p. 115. ihr Schlüngels, kommt, erwachet.
p. 57. fort Schlüngel aus dem Wege.
p. 60. Schier dich weg.

Er ſagt p. 124.

Schau! ſchau! Titinius, ſchau! wie die Schurken fliehen.

Der Verfaſſer hat dieſes zu erſetzen geſucht, und ſie an andern Orten einander, ihr Gnaden, gnädiger Herr, und dergleichen heißen laſſen: wodurch er ebenfalls ſeinem Originale einen Zuſatz gegeben, dafür ihm Shakeſpear nicht danken wird. Eine [35] ander Art niedriger Wörter ſind die unerhörten Wörter p. 21. Der Löwe gluderte mich an, p. 23. Die Beiſter. p. 46.

Der seltsame Reim, der den Leuten den Irrthum be-[543] nehmen soll, daß man auf Menschen nichts reimen könne, nämlich Pferde-Wrenschen.

Hierzu kömmt, daß der Verfasser die Bindewörter mis-braucht. Fast durchgehends setzet er was, für das, oder für welches. Ich zweifle, ob er einen einzigen guten Schriftsteller wird anführen können, der es jemals so ge-braucht habe. Das Wörtchen als für wie, z. E. als ich glaube, hängt ihm aus dem Englischen an.

Man muß dieses dem Verfasser zum Lobe nachsagen, daß man aus der Zusammenhaltung des Englischen und seiner Uebersetzung überzeugt worden, daß er des Englischen mächtig ist, und daß es zu wünschen wäre, daß er des Deutschen eben so mächtig seyn möchte. Unterdessen will man diese Stelle anführen, wo ihn entweder der Vers oder die Eilfertigkeit verführet hat, den Verstand zu verdrehen.

p. 24. Casca fraget.

Wer ist es? Caßius. Ists Cäsar, den ihr meynet?

Caßius antwortet:

Er mag seyn, wer er will: so lang in unsrer Stadt
Man Arm und Sehnen noch gleich unsern Aeltern hat.
Doch unsrer Väter Muth ist, weh uns! abgestorben.

Ich glaube schwerlich, daß man in diesen Worten wird einen rechten Verstand finden können. Im Englischen aber heißt die Antwort: Es mag seyn wer da will. Denn die Römer haben itzo nur noch Arme und Sehnen, wie ihre Vorfahren: aber ach! der Muth unsrer Väter ist erstorben.

36] [544] p. 39. Genieße nur den Thau vom honigsüßen Schlummer.

an statt, den vom Himmel thauenden Honig des Schlummers. Ob gleich auch dieses schwülstig ist; so ist es doch noch ein Unterscheid, ob ich den Schlummer mit dem Honige, wegen seiner Süßigkeit vergleiche; oder ob ich ihn mit dem Thaue vergleiche, mit welchem er weiter keine Verbindung hat, als durch die Aehnlichkeit mit dem Honig: weil der Honig auch von den Alten vom Himmel thauend genennet wird.

p. 70. sagt der Uebersetzer, Cäsars Wunden foderten

seinen Liebesdienst zur Stimme und Sprache: an statt zu sagen, daß sie seine Stimme und Sprache zum Liebesdienste forderten.

Einige Zusätze, die ich bey dem Verfasser unter andern angemerket habe, kann ich nicht vergessen.

Auf der 44. S. sagt Ligarius:

So wahr die Götter sind, wobey die Römer schweren
Werf ich die Krankheit ab.

Und der Uebersetzer setzt hinzu:

Schau her da liegt sie schon!

p. 13. Calpurnia sieht blaß: und Cicero verdrehet
Sein Auge wie der Fuchs: wie wir ihn oft gesehn,
Wenn ihm im Capitol die Rathsherrn widerstehn.

an statt: Cicero zeiget verdrießliche und hitzige Blicke, wie wir ihn oft gesehn ꝛc. ꝛc.

p. 72. hat er die Worte eines aus dem Pöbel: Brutus steht auf der Bühne. Schweiget still! so erweitert.

Laßt keinen unter uns den edlen Brutus stören. [37
Er steht schon auf der Bühn um den Bericht zu thun.
[545] Macht keinen Lerm. Steht still. Und gebet Achtung nun,
Weswegen Cäsars Mord geschehn, was es bedeute.

Verschiedenes hat der Uebersetzer schwülstig gemacht, welches bey dem Verfasser erträglich ist.

Z. E. p. 4.

Wenn man die Federnbrut aus Cäsars Flügeln pflückt,
So wird sein hoher Flug uns andern gleich gebückt.

an statt:

Die Federn muß man jung aus Cäsars Flügeln reißen,
Dieß wird ihn höher nicht, als andre fliegen heißen.

Das meiste aber machen darinnen Redensarten, die undeutsch sind, und in welchen man die Uebersetzung erst aus dem Originale erklären muß, ehe man wissen kann, was das Deutsche sagen will.

p. 3. O Niederträchtigkeit! die sich getroffen findet,
Und schaut! mit lahmer Zung in ihrer Schuld verschwindet.

auf Deutsch:

Sieh! wie ihr schlechtes Herz sich schon getroffen findet,
Sieh! wie sich alles schämt, verstummet und verschwindet.

p. 7. Ihr drucket euren Freund mit fremd und schwerer Hand.

An statt: mit ungewohnter 2c. 2c.

p. 9. Betrifft's der Römer Heil und allgemeinen Flor
So stellet Ehr und Tod in beyden Augen vor.

Deutsch: So stelle meinem einen Auge die Ehre vor, und dem andern den Tod.

[38] [546] Die öftre Wiederholung der meisten von diesen Fehlern macht das Durchlesen dieser Uebersetzung ziemlich verdrießlich. Ich will eine Probe hersetzen, welche zwar auch in dem Originale nicht ganz von Fehlern frey, in der Uebersetzung aber über alle maaßen erniedrigt ist.

Brutus.

Ich sag euch Caßius,
Ihr selber seyd der Mann, den man verdammen muß;
Daß euch die Hand so juckt, daß ihr nach Golde laufet;
Und eure Kriegesdienst um schnödes Geld verkaufet,
An schlechte Lumpenkerls.

Caßius.

Was? Mord! die Hand juckt mir?
Wißt, daß ihr Brutus seyd (und darauf trotzet ihr)
Der dieses sagt. Denn sonst, so wahr die Götter leben,
Dieß wär eur letztes Wort 2c. 2c. * * *

Brutus.

So geht zur Hölle! gehet!
Ihr seyd nicht Caßius 2c. 2c.

Damit ich auch dem Herrn Uebersetzer nicht unrecht thue, so will ich eine seiner besten Stellen ebenfalls anführen.

[39] Anton, welcher sich mit dem Brutus zum Scheine verföhnet hat, redet allein bey der Leiche Cäsars.

Vergib mir! ach! vergib du blutend Stückgen Erde,
Daß ich so mild' und sanft mit deinen Mördern werde.
[547] Du bist der Ueberrest vom allergrößten Held,
Vom allerwürdigsten und edelsten der Welt,

Der ie gelebt, so lang der Zeiten Strom geflossen,
Weh ihnen, welche hier dein theures Blut vergossen!
Ich will auf deiner Leich und Wunden prophezeihn,
So Lippen ohne Zung und stumme Mäuler seyn,
Die voller Rachbegier mit Grimm und Eifer lodern
Und meinen Liebesdienst zur Stimm und Sprache fodern.
Ein Fluch soll hier entstehn, der auf die Römer blitzt,
Und sie zur Mörderwuth und Bürgerkrieg erhitzt.
Das öde Welschland soll in seinem Blut ersaufen.
Mord und Zerstörung soll in freyem Schwange laufen,
Die Gräuel sollen ganz gebräuchlich und gemein;
Erbarmen soll erstickt in Schandgewohnheit seyn.
Und Mütter sollen sehn mit lächelnden Geberden,
Wie Kinder durch die Hand des Kriegs geviertheilt werden.
Ja, Cäsars Rachgespenst, mit Teufeln* an der Hand,
Kömmt aus der Höllen Glut ganz rasend heiß gerannt
Und wird auf dieses Land und unsre Rasereyen
Mit der Monarchen Stimm, Angst und Verderben schreyen.
Er hetzt die Kriegeshund auf unsre Grenzen an,
Bis niemand übrig bleibt, der uns beweinen kann;
Bis dieser Meuchelmord der Erden Antlitz füllet,
Mit stinckend Menschenaas, was nach Begräbniß brüllet.

Wir wagen es, diese Stelle theils etwas genauer, theils etwas deutscher zu übersetzen.

— Du blutig Bischen Staub. Vergieb mir, daß ich heuchle,
Daß ich so freundlich thu, und deinen Mördern schmeichle.
[548] Zerstörter Ueberrest des grösten Manns der Welt, [40]
Den ie der Zeiten Fluth ans Tagelicht gestellt,
Weh denen! deren Arm dein köstlich Blut vergossen,
Bey diesen Wunden hier, aus welchen es geflossen,
Die als ein stummer Mund aus rothen Lippen schreyn,
Ich solle Zung und Wort zu ihrem Dienste leihn;
Bey diesen Wunden hier, hier will ich propheceihen.
Von hier wird sich ein Fluch durchs ganze Land zerstreuen,
Daß bürgerliche Wuth, und innerlicher Zwist
Italien zertheilt und dessen Glieder frißt.
Vernichtung, Mord und Brand soll ein Gebrauch auf Erden,
Und was Entsetzen macht, soll so gewöhnlich werden,
Daß eine Mutter noch aus muntern Augen blickt,
Wenn ihr des Krieges Arm den letzten Sohn erstickt.

* Hier hat der Uebersetzer aus der Göttin Ate, die Shakespear nennet, unverantwortlicher weise Teufel gemacht.

Der wilden Thaten Zahl wird das Erbarmen dämpfen,
Und Cäſar wird entbrannt nach Blut und Rache kämpfen.
Sein Geiſt voll Zorn und Grimm wird aus der Hölle gehn,
Und das Verderben wird zu ſeiner Seite ſtehn.
Er kömmt, noch als Monarch Verheerung zu gebiethen,
Und Krieg und Furien heißt er entfeſſelt wüthen;
Bis dieſer freche Mord ſo weit die Erde geht,
In Menſchenaaſe ſtinkt, das um Begräbniß fleht.

Engliſch.

[III, 254] O pardon me, thou bleeding piece of earth
That i am meek and gentle with theſe Buthchers.
Thou art the ruins of the nobleſt Man
That ever lived in the tide of Times.
Woe to the hand, that shed this coſtly blood!
Over thy wounds now do i propheſie,
(Which like dumb mouths do ope their ruby lips,
To beg the voice and utterance of my tongue)
A curſe shall light upon the limbs of Men
Domeſtick fury, and fierce civil ſtrife,
[549] Shall cumber all the parts of Italy,
Blood and deſtruction shall be ſo in uſe,
And dreadful objects ſo familiar,
That Mothers shall but smile, when they behold
Their Infants quarter'd with the hands of War.
All Pity choak'd with cuſtom of fell deeds.
And Cæſars Spirit ranging for revenge
With Ate by his side come hot from Hell,
Shall in theſe confines, with a Monarch's voice
Cry havock, and let slip the Dogs of War,
That this foul deed shall smell above the earth
With carrion Men, groaning for burial.

[41] Nunmehr kommen wir auf eine Unterſuchung, die unſere Poeten gegen fremde abmeſſen lehret, und uns dadurch richtige Begriffe von einem Geiſte machet, welcher bey uns nicht mit unrecht hochgeachtet wird. Die Engelländer haben ſchon durch viele Jahre den Shakeſpear für einen großen Geiſt gehalten, und die ſcharfſichtigſten unter ihnen, worunter ſich auch der Zuſchauer befindet, haben ihm dieſen Ruhm zugeſtehen müſſen. Die Deutſchen haben ebenfalls Gryphen nicht geringe Hochachtung gegönnet. Ob wir ihn gleich wegen ſeiner rauhen Schreibart, und wegen ſeiner Art die Wörter zu verbinden, welche einen nicht ſo gleich in den

Verſtand ſeiner Verſe würde eindringen laſſen, wenn man ſeine Stücke ſpielen ſehen ſollte, bey uns nicht öffentlich aufführen; ob er auch gleich ſo viel Unregelmäßigkeit, und an einigen Orten ſo viel Schwulſt hat, daß man ihn nicht wohl mit [550] dem Corneille und Racine vergleichen kann: ſo behält man doch Hochachtung genug gegen ihn, daß man ihn für einen großen Dichter gelten läßt, und daß man glaubt, ein Poet, der ſeine Arbeit auf das Theater gerichtet ſeyn läßt, könne viel von ihm lernen, wenn er das Gute, das darinnen iſt, von demjenigen, was nicht nachzuahmen iſt, zu unterſcheiden weis. Wir wollen alſo den Shakeſpear und den Gryph mit einander vergleichen, und ſo wohl das Gute, als die Fehler derſelben gegen einander halten. Und dieſes ſoll geſchehen, indem wir den Cäſar des erſten und den Leo Armenius des andern unterſuchen.

Das erſte, das man bey einem Schauſpiele zu beobachten hat, iſt die Einrichtung deſſelben. Aber eben dieſes pfleget bey den Engelländern insgemein das letzte zu ſeyn. [42] Wenn ich nach demjenigen urtheilen ſoll, was ich in der Engliſchen Schaubühne geleſen habe: ſo ſind ihre Schauſpiele mehr Nachahmungen der Perſonen, als Nachahmungen einer gewiſſen Handlung. Man ſucht eine Anzahl von Perſonen aus, die in ihrem Leben eine Verbindung mit einander gehabt haben: Wenn man ſie nun von ihren wichtigſten Begebenheiten ſo viel reden laſſen, als genug iſt, eine Anzahl Zuſchauer einige Stunden lang zu unterhalten; und wenn man zu einem merkwürdigen Punkte, oder zu dem Ausgange ihres Lebens gekommen iſt; ſo höret man auf. Hier denket man ſo genau nicht an eine Verwirrung, welche am Ende am größten wird, und die Zuſchauer alsdann in die höchſten Leidenſchaften ſtürzt: ſondern man ſieht dieſes mehr als eine Nebenſache an, und bemühet ſich nur Perſonen wohl vorzuſtellen; wiewohl die Einrich-[551]tung der Fabel deswegen eben nicht bey allen Trauerſpielen hintenangeſetzet iſt. Wenn man dieſes vorausgeſetzet: ſo iſt kein Wunder, warum die Engelländer ein Trauerſpiel bewundern, deſſen Einrichtung nicht beſſer iſt, als ungefähr unſre

Baniſe, wo Caſca als ein andrer Scandor erſcheinet; wo die Eröffnung mit einem Haufen Pöbel und mit einigen gemeinen und niedrigen Scherzreden geſchieht, wo die Zeit der Handlung nicht nach Stunden, auch nicht nach Tagen, ſondern nach Monathen und Jahren gemeſſen werden muß, und wo der Anfang zu Rom, und das Ende zu Philippis iſt. Gryph hat, was die Einrichtung betrifft, zwar nicht allen Regeln genug gethan: aber er hat doch mit allem dem weiter nichts gethan, als daß er die Scene in der Stadt herumwandern läßt; dahingegen er allezeit bey ſeinem Zwecke bleibet, und nicht eine Scene einſchaltet, die nicht denſelben befördern ſollte.

Shakeſpear läßt das Volk erſt auf den Gaſſen an dem lupercaliſchen Feſte voller Freude herum laufen. Die Tribunen zerſtreuen es. Cäſar kömmt mit großer Pracht zu den Ritterſpielen, und vergißt nicht zu erinnern, daß Anton
[43] Calpurnien, mitten im Wettlaufe, im Vorbeyrennen, berühren ſolle, weil dieſes fruchtbar mache. Unterdeſſen aber, daß Cäſar die Krone, die ihm aufgeſetzet wird, mit großer Freude des Volks wieder vom Kopfe nimmt, unterredet ſich Caßius mit dem Brutus, und ſuchet in ihm die Funken zur Verrätherey zu erwecken. Cäſar wird bey der Zurückkunft, den Caßius inne, und redet von ihm als einem gefährlichen Menſchen, ohne daß Caßius ſich darum bekümmert. Caſca erzählet die Auffüh-[552]rung Cäſars mit vielen Schwänken, und ſo geht man nicht etwa bis zu dem Tode Cäſars, denn dieſer erfolgt im dritten Aufzuge, ſondern bis zu dem Tode des Caßius, des Brutus, und noch andrer. Jeglicher Auftritt iſt ein beſonderes Geſpräch, wovon einige nicht viel Aufmerkſamkeit, die meiſten aber in der That einige Bewunderung verdienen.

Bey dem Gryph hingegen ſind die Anſchläge zur Verrätherey der Anfang, und das Ende der Verrätherey, das Ende des Stückes. Alle Auftritte deſſelben ſind mit dem Michael, dem Haupte der Verräther, und mit dem Leo ihrem Schlachtopfer beſchäftiget. Leo dichtet allezeit auf den Tod Michaels, und Michael auf den Tod des Leo, und hier hat

nicht einmal eine französische Zwischenfabel, oder die Liebesgeschichte eines Frauenzimmers statt, welche etwa mit der Geschichte der Verrätherey künstlich zusammen geflochten wäre.

Beyde, sowohl Shakespear als Gryph haben in diesen Stücken bewiesen, daß man schöne Auftritte verfertigen könne, ohne von der Liebe zu reden. Und daß die unglücklichen Zufälle der Großen, und die Staatslehren einnehmend genug sind, die Leidenschaften zu erregen.

Da man also bey beyden die Regelmäßigkeit nicht suchen darf, ob sie gleich bey dem Gryph in weit höherm Grade ist, als bey dem Shakespear: so will ich auf die Charaktere ihrer vornehmsten Personen gehen, worinnen die Stärke des Engelländers vor andern besteht.

Der ungenannte Vorredner des Julius Cäsars sagt in [44] einer sehr lebhaften Vergleichung des Johnsons [553] und des Shakespears. Der Himmel habe die Helden des Johnsons gemacht, Shakespear aber habe seine eignen gemacht. Dieses läßt sich in eben dem Maße sagen, wenn man den Gryph an die Stelle Johnsons setzet.

Wie sorgfältig Shakespear gewesen, seine Charaktere zu bilden, sieht man daraus, daß er meistens ihre ganzen Charaktere einem andern in den Mund gelegt, und ihn so beschreiben lassen, daß fast nichts hinzuzusetzen übrig bleibt. Seine vornehmsten Charaktere sind Brutus, Caßius, Anton und Cäsar. Den Charakter des Caßius machet Cäsar selbst p. 13.

- - - - so wüst ich etwas nicht
Als diesen Caßius: dieß magere Gesicht,
Das mehr zu fürchten war. Er thut sonst nichts als lesen;
Er merket alles auf. Er sieht das Thun und Wesen
Der Menschen durch und durch. Er liebt kein Spiel, wie du,
Anton, er höret nicht der Kunst des Singens zu.
Gar selten lachet er, und lacht mit solcher Mine,
Als wenn er auf sich selbst erzürnt und hönisch schiene,
Und seinen Geist bestraft. Er sieht es schimpflich an,
Daß ihn ein einzig Ding zum Lachen bringen kann.
Der Leute Herze kann niemalen ruhig liegen,
So lang sie jemand sehn, der über sie gestiegen.
Weßwegen stets Gefahr aus ihrem Busen weht.

[45] Den Charakter des Brutus machet Anton am Ende des Stücks

Dieß war der Edelſte gewiß von ihnen allen,
Der, als ein Römer ſoll, geſtanden und gefallen.
All andre thaten nur aus Neid, was ſie gethan,
Weil ſie mit Misgunſt ſtets den großen Cäſar ſahn.
[554] Er einzig und allein aus redlichem Bedenken,
Aus Furcht, man möchte Rom in ſeiner Freyheit kränken,
Und fürs gemeine Wohl, hat als ein braver Held,
Zu der Verräther Schaar mit Unſchuld ſich geſellt.
Sein Leben war ſo mild und liebreich; ſeine Gaben,
Die ſeine Feinde ſelbſt an ihm geprieſen haben,
So groß, daß die Natur, die ſelbſt ihn lieb gewann,
Zur ganzen Welt ſich kehrt und ſpricht: Dieß war ein Mann!

Was den Cäſar betrifft, ſo ſcheint es, als ob er ſich nicht getrauet hätte, ihn auf ein einigmal zu ſchildern. Und als ob er darum ſein Bild zertheilet hätte.

Cäſar entdeckt ſich eines theils ſelbſt:

Ich würde leicht bewegt, wär ich geſinnt als ihr,
Könnt ich beweglich flehn, würd ich durch Flehen hier
Auch zu bewegen ſeyn. Allein ich bin beſtändig,
Als wie der Nordſtern iſt, der ewig unabwendig
[46] Nach ſeiner Eigenſchaft nicht von der Stelle weicht,
Und dem kein anderer am Firmamente gleicht.
Mit Menſchen iſt die Welt
Unendlich angefüllt. Sie haben Blut und Glieder,
Sie fühlen Sorg und Furcht. Sie wanken hin und wieder
Und in der ganzen Zahl weis ich nur einen Mann,
Den die Bewegung ſelbſt niemals erſchüttern kann,
Und den kein Zufall kann verändern oder beugen.
Daß ich derſelbe bin, ſoll eben dieß bezeugen.

Denn macht ein andrer ein Stück ſeines Charakters.

Er mag ſehr gerne hören,
Daß durch gefällte Bäum ein Einhorn insgemein,
Ein Löwe durch ein Garn, ein Bär durch Spiegelſchein,
Ein großer Elephant durch Gruben in der Erde
Und durch ein Schmeichelmaul der Menſch verrathen werde:
[555] Und ſag ich ihm dabey, daß er die Schmeichler haßt:
So ſaget er: Er thuts, wenn er am meiſten faſt
Geſchmeichelt wird.

Und hierzu muß man noch die Erzählung des Caßius nehmen:

Auf einen rauhen Tag der scheußlich anzusehen,
An dem der Tyberstrohm in seinen Ufern stürmte,
Sprach Cäsar einst zu mir, da sich das Wasser thürmte: [47]
Wo du dich wagen darfst: so komme Caßius
Und springe itzt mit mir in den erzürnten Fluß
Und schwimm an jenes Mahl — — —
— — — — — — —
Allein noch weit vom Ziel rief Cäsar jämmerlich:
O hilf mir Caßius, ich sinke, rette mich.
— — — — — — —
Und nun ist dieser Mann allmächtig und ein Gott:
Hingegen Caßius ein schlechter Tropf ein Spott;
Muß seinen Rücken itzt bis zu der Erde schmiegen,
Wenn Cäsarn kaum beliebt nach ihm den Kopf zu biegen.
Er lag in Spanien am kalten Fieber krank,
Und wenn der Schauer ihm durch seine Glieder drang
So zitterte sein Leib. Ja glaubt mir, auf mein Leben,
Ich sahe diesen Gott, so wahr ich lebe, beben.
An dem verzagten Maul ward keine Farb erblickt,
Sein Auge selbst, wovor die bange Welt erschrickt,
Verlohr den Glanz. Ich hört ihn winseln, seufzen, stöhnen.
Die Zunge, will sie gleich den Römern angewehnen,
Fein aufmerksam zu seyn, damit man, was sie sagt,
In Bücher schreiben soll, hat Ach! und Weh! geklagt.
— — — — — — —
Ihr Götter mich verwirrts, daß ein so schwacher Mann
Die majestätsche Welt in seine Macht gewann.

Von dem einzigen Anton hat Shakespear keinen längern [48] Charakter gemacht, als diesen,

Er liebet gar zu sehr Gesellschaft, Spiel und Wein.

[556] Aber er hat ihn desto schöner in seinen Handlungen gezeiget, welche einen listigen Schmeichler, der dennoch voller Herrschsucht steckt, auf das deutlichste abbilden. Man sieht, daß diese Charaktere alle eine ziemlich große Aehnlichkeit mit den historischen Charaktern haben; ob gleich Shakespear, nach dem Urtheile der Engelländer, seine Menschen selber gemacht hat. Dieses ist eine große Regel für diejenigen, welche ein gleiches wagen wollen. Man kann den Charakter einer Person, die in der Historie bekannt ist, zwar in etwas ändern,

und entweder höher treiben, oder etwas weniger von ſeinen Tugenden und Laſtern in ihm abbilden, als die Geſchichte ihm zuſchreibet. Aber wenn man weiter gehen wollte, ſo würde man mit ſeiner Menſchenmacherey mehr zum Romanenſchreiber, als zum Dichter werden, und es würde lächerlich ſeyn, wenn man, ſo oft einem ein Fehler, den man wider den Charakter gemacht hat, vorgeworfen wird, ſich damit entſchuldigen wollte, daß man ſeine Menſchen ſelber machte. Man wird mir erlauben, daß ich, um den Werth dieſer
[49] großen Tugend des Shakeſpear recht in das Licht zu ſetzen, eine Ausſchweifung auf andre Nationen mache, welche ſich zuweilen nicht undeutlich zu rühmen ſcheinen, daß ihre theatraliſchen Perſonen zwar die Namen der hiſtoriſchen Perſonen führen, aber von jenen ganz unterſchieden ſind. Denn ſind es Namen, die in der Hiſtorie bekannt ſind: ſo wird einem Zuſchauer, der nicht ungelehrt iſt, indem er dieſen Namen hört, auch dieſer Charakter beyfallen. Und an ſtatt, daß er ein Vergnügen über die Aehnlichkeit, die der nachgeahmte Held mit dem wahren hat, empfinden ſollte: ſo wird er ein Misvergnü-[557]gen über die Unähnlichkeit dieſer beyden Helden empfinden. Dieſes wird nicht ſo leicht geſchehen, wenn der Charakter in den Hauptumſtänden ähnlich, und nur in Nebenumſtänden verändert wird. Man pflegt auch von den größten Helden nur ihre Haupttugenden und ihre Hauptlaſter im Gedächtniße zu behalten. Unähnlichkeiten, die nicht merklich ſind, ſind im Abſehen auf unſre Empfindung keine Unähnlichkeiten. Dennoch iſt es nicht zu läugnen, daß ein Charakter, welcher auch die kleinſten Züge des Hiſtoriſchen nachmalet, deßwegen hoch zu ſchätzen ſey: weil er auch die genauſten Kenner der Geſchichte, welche die Aehnlichkeit am beſten beurtheilen können, befriedigen wird. Hingegen wird ein ſelbſtgemachter Held den größten Vortheil darinnen haben, daß die Züge deſſelben viel verwegner, und deſſen Charakter in der Bildung künſtlicher und gefährlicher ſeyn wird; weil man leichtlich Dinge, die nicht ſeyn können, malen wird, wenn man Dinge malt, die nicht ſind. Man findet die Gemüthsbewegungen viel heftiger und aus-

drücklich in den Gesichtern abgebildet, die der Maler selbst gedichtet hat, und ein Contrefey, welches nach einem Menschen gemacht ist, zeiget hingegen mehrentheils Gelassenheit, oder doch nur gelinde Gemüthsbewegungen. Es ist also eine erlaubte Kühnheit, seine Helden selbst zu machen, wenn sie nur die Geschichte nicht offenbar Lügen strafen. Es ist keine Kunst, seiner Einbildung den Zügel schießen zu lassen, und sein Hirngespinst alsdann unter dem ersten Namen zu verkaufen, der einem in das Maul kömmt. Und es ist eine lobenswürdige Mühsamkeit, die innersten Winkel der Geschichte zu durchstören, und den alten [558] Helden wieder lebendig zu machen. Wer das erste thut, der wird leicht unwahrscheinlich: wer das andre thut, ist es schon, und wer den dritten Weg erwählet, der ist sicher, es nicht leicht zu werden. [50]

Unser Gryph ist diese letztere Bahn gegangen, und sein Gedicht ist der Wahrheit auf dem Fuße nachgefolgt. Ich muß es gestehen, ich finde nirgends, daß er seinen Helden so vollständige Bilder von einander in den Mund geleget. Aber ihre Gemüthsbeschaffenheit entdecket sich in ihren Thaten, und man sieht mit leichter Mühe, daß er die Charaktere, die er nicht vorgeschrieben, in den Gedanken behalten.

Den Kaiser Leo begleitet überall das furchtsame Wesen eines Tyrannen, welcher vor demjenigen zittert, der ihn auf den Thron gesetzet hat, und ihn wieder herunter werfen will. Alle seine Handlungen, sind so weichlich und unentschlossen, als der Anfang seiner Regierung gewesen war, da er sich nicht hatte entschließen können, Kaiser zu werden: bis ihm dieser Michael, der ihn itzt vom Throne stoßen will, den Degen auf die Brust gesetzet, und ihn dazu gezwungen; und bis die gestickten Schuhe, die ihm der Kaiser, der vor ihm regierte, zuschickte, ihn überzeugten, daß jener sich noch mehr vor ihm fürchtete, als er sich vor jenem. Die Wollust macht ihn furchtsam, die Furcht macht, daß er den Tod seiner Feinde wünscht, und verhindert ihn doch, seinem Wunsche eine Gnüge zu thun. Die erste Nachricht von Michaels Verrätherey erwecket bey ihm die Vorstellung von allem,

was bey der Regierung nur vorkommen kann, das der Wolluſt wehe thut, und mehr Klagen als Zorn.

[559] Was iſt ein Prinz doch mehr, als ein gekrönter Knecht?
Den jeden Augenblick was hoch, was tief, was ſchlecht,
Was mächtig trotzt und höhnt, den ſtets von beyden Seiten,
Neid, Untreu, Argwohn, Haß, Schmerz, Angſt und Furcht beſtreiten.

[51] Wem traut er ſeinen Leib? weil er die lange Nacht
In lauter Sorgen theilt und für die Länder wacht,
Die mehr auf ſeinen Schmuck als rauhen Kummer ſehen,
Und, weil ihn nicht mehr frey, was Ruhm verdienet, ſchmähen.
Wen nimmt er an den Hof? Den, der ſein Leben wagt,
Bald für, bald wider ihn, und ihn vom Hofe jagt,
Wenn ſich das Spiel verkehrt.

Und in dieſen Klagen verräth er ſeine ganze Politik, wie ſie von einem furchtſamen zu vermuthen iſt.

Man muß den Todfeind ehren,
Mit blinden Augen ſehn, mit tauben Ohren hören.
Man muß, wie ſehr das Herz von Zorn und Eifer brennt,
In Worten ſittſam ſeyn, und den, der Regiment
Und Kron mit Füßen tritt, zu Ehrenämtern heben.

Er ſtellet ſich hierauf alle Möglichkeiten faſt als gegenwärtig vor, die nur erfolgen könnten, wenn er ſich an dem Michael vergriffe. Und endlich läßt er ſich den Schluß recht abdringen, daß man den Michael gefangen ſetzen ſolle, wenn er auf ſeinem Vorſatze beharren ſollte. Endlich verſammlet er Richter, und verklagt den Michael, und giebt der Sache allen möglichen Schein. Er will ihn auch nicht öffentlich hinrichten laſſen. Unterdeſſen hat er keine gewiſſe Beweiſe, als ſeine Furcht und die unbedachtſamen und ſtolzen Reden Michaels. Da das Urtheil abgefaſſet iſt; ſo vergnügt er ſich ſelber über ſeinen Schluß.

[560] So donnert, wenn man euch nach Kron und Zepter ſteht,
Ihr, die ihr unter GOtt, doch über Menſchen geht:
Hier ſpiegelt euch, die ihr zu dienen ſeyd gebohren.

Sogleich aber befällt ihn ſeine Furcht wieder.

Jedoch was reden wir?
Wem traut man? wandeln wir als frey von Angſt allhier?

Weil er noch Othem ſchöpft, durch deſſen Tod wir leben? [52]
Hochnöthig; daß wir ſelbſt genauer Achtung geben,
Wie dieſe Peſt vergeh. Uns hat die Zeit gelehrt,
Wie ſchnell es der verſeh, der nicht mehr ſieht, als hört,

Seine Gemahlinn bittet den Tod Michaels aufzuſchieben, und er hat bey aller ſeiner Angſt nicht die Beſtändigkeit, es ihr zu verſagen, ſondern gewährt ihr es noch mit den Worten:

Dein Wünſchen werd erfüllt,
Mein Leben, aber ach! daß hier kein Warnen gilt.
Du wirſt die Stunde noch, du wirſt die Gunſt verfluchen,
Und ſchelten, was wir thun, auf dein ſo hoch Erſuchen.

Er verſchiebt alſo den Tod ſeines Feindes, und verlängert ſeine Qvaal. Da er einſchläft, ſieht er einen Geiſt, und da er wieder erwacht, läuft er nach dem Gefängniſſe. Hier macht ihm der ruhige Schlaf des Michaels, und ſeine Pracht, neue Unruhe, kurz, das Leben und die Gemüthsart eines wollüſtigen Tyrannen iſt in allem ſehr genau geſchildert,

Der nur auf heißen Mord bey kalten Nächten denket,
Den unſer Tod ergetzt, den unſer Leben kränket,
Der aus dem Kaiſer ſich zum Kerkermeiſter macht,
Und ärger denn ein Sklav um meine Feſſel wacht.

[561] Michael, der Verräther des Kaiſers iſt durchgehends als ein Mann gebildet, welcher fühlet, daß man ihn fürchtet, welcher ein recht blindes Vertrauen auf ſeine Verdienſte hat, und welcher glaubt, daß es ihm gar nicht fehlſchlagen dürfte. Er iſt einen ſo ſchwachen Kaiſer als Leo, und ein Werk ſeiner eignen Hände überdrüßig. Es dünkt ihn, als wenn man nicht genug aus ihm machte. Und dieſes iſt ſchon genug, ihm das Schwerdt in die Hände zu geben.

Wer ſind wir? ſind wir die, [53]
Vor den der Barbar oft voll Zittern auf die Knie
Geſunken? vor den ſich ſo Parth, als der entſetzet,
Der, wenn er fleucht vielmehr, als wenn er ſteht, verletzet.
Wer ſind wir? ſind wir die, die oft in Staub und Noth
Voll Blut, voll Muth und Geiſt gepocht den grimmen Tod?
Die mit der Feinde Fleiſch das große Land bedecket?
Und Sidas umgekehrt, und in den Brand geſtecket,

Was uns die Waffen bot? und ſchlafen itzund ein,
Nun ieder über uns ſchier will Tyranne ſeyn?
Ihr Helden wacht doch auf! kann eure Fauſt geſtehen,
Daß Reich und Land und Stadt ſo will zu Grunde gehen;
Weil Leo ſich im Blut der Unterthanen wäſcht,
Und ſeinen Gelddurſt ſtets mit unſern Gütern löſcht.
Was iſt der Hof nunmehr, als eine Mördergruben,
Als ein Verräther Platz, ein Wohnhaus ſchlimmer Buben?
Wer artig Pflaumen ſtreicht, und angiebt, wen er kann,
Den zieht man Fürſten vor: ein unverzagter Mann,
Der ein gerüſtet Heer oft in die Flucht geſchlagen,
Steht unbekannt und ſchmacht.

Und faſt eben, wie er gegen ſeine Mitverſchwornen redet, redet er auch mit dem Vertrauten des Kaiſers, welcher ſich etwas misvergnügt ſtellet. Vor dem Gerichte redet er von ſeinen großen Thaten, und leug-[562]net ſein Vorhaben ſo kühn, als er es vorher kühn zu erkennen gegeben. Er läſtert bis auf den Höchſten. Und da ſein Urtheil aufgeſchoben wird, läßt er ſeine Gedanken noch im Gefängniſſe blicken. Unterdeſſen kann er auch wieder niedrig bitten, und alles, was heilig iſt, gilt ihm gleich, es zu ſeinem Abſehen zu misbrauchen.

Theodoſia hat die gewöhnliche Barmherzigkeit und Andacht ihres Geſchlechts, welche ſich ein Gewiſſen macht, einem Verurtheilten am Weyhnachtsheiligenabende ſein Recht thun zu laſſen; welche durch ihre grauſame Barmherzigkeit
[54] ſich ſelbſt und ihrem Gemahl ohne ihren Willen ſchaden thut; und welche ſich durch die Prieſter regieren läßt, als ob alles, was auch in weltlichen Dingen aus ihrem Munde geht, heilige Wahrheiten wären.

Will man nun ſagen, daß Gryph mit Wiſſen und Willen ſeine Charaktere ſo genau beobachtet hat: ſo ſieht man an ihm einen Mann, der nicht minder als Shakeſpear hoch zu achten iſt: ob er gleich ſeine Kunſt mehr als jener verſtecket hat. Sagt man aber, daß er unvermerkt ſo natürlich geworden, indem er der Geſchichte gefolget: ſo ſieht man, was es für ein Vortheil iſt, ſein Vorbild recht aufmerkſam vor Augen zu haben.

Dieſes kann ich unterdeſſen nicht läugnen, der Engel-

länder hat einen großen Vorzug in den verwegnen Zügen, dadurch er seine Charaktere andeutet, welcher Vorzug eine Folge der Kühnheit ist, daß er sich unterstanden, seine Menschen selbst zu bilden, und welchen wenigstens ein andrer so leicht nicht erlangen wird. Denn wir sehen eines theils einen Charakter [563] den wir selbst machen, allezeit vollkommner ein, als einen solchen, den wir aus der Geschichte nehmen. Andern theils aber ist derjenige, welcher so bedachtsam ist, und auf der eingeschränkten Bahn gehet, die ihm von den Geschichten gelassen worden, selten kühn genug, etwas dergleichen zu wagen. Ein solcher Zug ist in dem Shakespear dieser von dem Caßius, welchen der Verlust seiner Freyheit in eine Verzweiflung setzet, die seinem hitzigen Charakter gemäß ist. Er erzählet in der Nacht, die voller Ungewitter vor dem Tode Cäsars vorher gehet, dem Casca:

Ich wandle lange schon die Gassen auf und ab,
Weil ich mich der Gefahr der Nacht mit Fleiß ergab.
Schaut, Casca, ganz getrost, ganz bloß und unbedecket,
Hab ich dem Donnerkeil den Busen hingerecket.
Ja wenn der blaue Blitz in dicker Finsterniß
Vor meinem Angesicht des Himmels Brust zerriß,
Wenn ich den Wetterstral herunter fahren sahe, [55]
Hab ich mich hingestellt, wohin der Schlag geschahe.

Ein andrer würde schon viel gewagt haben, wenn er ihm nur den Wunsch in den Mund gelegt hätte, daß ihn in dieser Nacht ein Donnerstral hätte treffen mögen, ohne daß er dessentwegen den Caßius selbst etwas weiter hätte thun, und sich recht Mühe geben lassen, daß ihn derselbe treffen möchte.

Die strenge Tugend des Brutus, und die Redlichkeit seiner Absichten läßt sich nicht besser in das Licht setzen, als dadurch, daß er keinen Schwur bey ihrer Verbindung für nöthig achtet; weil er glaubt, daß sie alle mit solchem Eifer das gemeine Wohl suchen, als er selber.

[564] Wollt ihr ein Römisch Herz, das Leiden unsrer Seelen
Den Misbrauch dieser Zeit für schwache Gründe zählen;
So brecht bey Zeiten ab: so lauf ein jeder gleich
Ins faule Bett zurück; laßt des Tyrannen Reich

In hochgesetzner Pracht nur toben, rasen, wettern,
Und jeden unter uns nach seinem Loos zerschmettern.
— — — — — — —
Was für ein andrer Eyd? was für Verbindungspflicht
Als daß sich Ehrlichkeit mit Ehrlichkeit verspricht.

[56] Desgleichen, als man den Anton auch umbringen will.

Schlägt man die Scheitel ab und hackt die Glieder klein:
So scheint es Zorn im Tod und Misgunst nach dem Leben.
Anton ist für ein Glied von Cäsarn ausgegeben.
Laßt uns doch Opferer und keine Fleischer seyn,
Wir all empören uns auf Cäsars Geist allein.
— — — — — — —
O wäre Cäsars Geist allein doch beyzukommen,
Daß er gezüchtiget und nicht zergliedert sey.

Gleichen Kunstgriff hat Shakespear bey dem Charakter Cäsars angebracht. Dieser will nicht in den Rath gehen, und gleichwohl dem Rathe keine andre Ursache sagen lassen, als daß er nicht will.

Zur Ursach ist mein Will. Ich will und mag nicht kommen.
Das ist dem Rath genug, wenn er nur das vernommen.

Wiewohl auch dieses an dem Shakespear nicht zu loben ist, daß er den Charakter Cäsars allzupralerhaft vorstellet. Denn außer der Stelle, die ich oben von ihm angeführet habe, will ich nur diese noch anziehen.

[57] Gefahr, du mußt bekennen,
Daß ich gefährlicher als wie du selbst zu nennen,
[565] Weil uns ein Tag zugleich, gleich einem Löwenpaar,
Doch mich zum ältesten und schrecklichsten, gebahr.

Es muß ein unsinniger und nicht bloß ein verwegener und eingebildeter Mensch seyn, welcher glaubt, daß die Gefahr sich vor ihm fürchte; oder was endlich Cäsar unter diesen Worten, welche gar keinen vernünftigen Verstand haben, sagen will. Wir hatten uns vorgenommen, den Charakter Antons noch insbesondere durchzugehen. Aber wir wollen unsern Leser hierinnen auf das Stück selbst verweisen. Wenn der Leser seinen Ohren einen kleinen Zwang anthun, und sich bey einer etwas gezwungenen Uebersetzung ein weit lebhafteres und natürlichers Original vorstellen will: so

wird er gewiß, wenn er die Untersuchung der Charaktere liebt, dem Uebersetzer seine Mühe Dank wissen.

Ungeachtet wir bekennen, daß diese kühnen und doch sehr nachdrücklichen und lebhaften Züge eines Charakters, bey Gryphen nicht so häufig sind; so findet man dieselben doch eben auch. Und hierunter gehöret die Aufführung des Michael Balbus, daß er mitten im Gefängnisse sich als zukünftigen Kaiser verehren läßt. Leo drückt dieses also aus:

Was schauten wir nicht an? Er schlief in stolzer Ruh
Ganz sicher, sonder Angst. Wir traten näher zu,
Und stießen auf sein Haupt. Doch blieb er unbeweget
Und schnarchte mehr denn vor — — —

Nicander. Als der der sich entfreyt von Angst und Ketten hält.

Leo. Dieß wieß die Ruhstadt aus, an welcher nichts zu finden,
Als Purpur und Scarlat, Vorhang, Tapet, und Binden ꝛc.
— — — — — — —
— — Sein Kerker ist mehr, denn ein fürstlich Zimmer [58]
Und dünkts euch fremde, daß sich unser Geist bekümmer.
— — — — — — —

[566] Der Papias, dem wir den Mörder anbefohlen,
Spielt auf dem Trauerplatz auch, und stehet unverholen
Dem Erzverräther bey. Er schlief vor seinem Fuß,
Weil ja der neue Prinz auch Cämmrer haben muß.

Wie schön schicket sich nicht diese Aufführung zu einem verwegenen Kopfe, der auf seine Macht trotzt, und glaubt, daß er alles thun kann. Wir reden von diesen Umständen ohne Absicht, ob sie aus den Geschichten genommen sind oder nicht. Denn wenn sie daraus genommen sind, so ist es künstlich, sie mit demjenigen, was man selbst erfindet, zusammenzusetzen, und wenn sie nicht daraus genommen sind: so ist es künstlich, solche Dinge zu erfinden, die sich zu demjenigen, was man aus den Geschichten erzählet, genau schicken.

Wir sollten nunmehr die Gemüthsbewegungen, die beyde ausgedrücket haben, gegen einander halten, und wir würden hier die schönste Gelegenheit haben, zu zeigen, daß in der Sprache der Leidenschaften ihre größte Aehnlichkeit bestünde. Wir wollen uns aber begnügen, ein einiges Exempel davon anzuführen, und derjenigen Stelle die wir oben von dem

Anton, der bey Cäsars Leiche redet, eingerücket haben, eine andre entgegen setzen, wo Michael bey seinem Holzstoß redet, und eben so Unglück bey demselben wünschet, als Anton es bey Cäsars Leiche prophezeihet.

Ihr Geister, die die Rach ihr hat zu Dienst erkiest,
Wofern durch letzten Wunsch was zu erhalten ist,
Wo einer, der itzt stirbt, sofern euch kann bewegen,
Wofern ihr mächtig Angst und Schrecken zu erregen:
So lang ich euch hervor aus eurer Marterhöl,
Wo nichts, denn Brand und Ach. Gönnt der betrübten Seel,
[567] Was nicht zu weigern ist. Es müsse meine Schmerzen
Betrauren der sie schafft, und mit erschreckten Herzen
Den suchen, den er brennt. Es müsse meine Glut
Entzünden seine Burg, es müß aus meinem Blut
59] Aus dieser Gliederasch, aus den verbrannten Beinen
Ein Rächer auferstehn und eine Seel erscheinen,
Die voll von meinem Muth, bewehrt mit meiner Hand,
Gestärkt mit meiner Kraft, in den noch lichten Brand,
Der mich verzehren muß, mit steifen Backen blase;
Die mit der Flamme tob und mit den Funken rase,
Nicht anders, als dafern die schwefellichte Macht
Durch Wolk und Schlösser bricht: der schwere Donner kracht:
Die mir mit Fürstenblut so eine Grabschrift setze,
Die auch die Ewigkeit in künftig nicht verletze.

Beyde, so wohl Shakespear als Gryph sind in ihren Gemüthsbewegungen edel, verwegen, und noch etwas über das gewöhnliche Maaß der Höhe erhaben. Beyde sind auch zuweilen schwülstig und verfallen auf weit ausgeführte und weithergehohlte Gleichnisse, wovon wir hernach weiter reden wollen. Der Unterscheid zwischen beyden ist in ihren Gemüthsbewegungen bloß dieser, daß Shakespear zwischen jeglicher Gemüthsbewegung einigen Raum läßt; Gryph aber alles zu Gemüthsbewegungen machen will, und dadurch, wenn die Materie dazu zu schwach ist, in etwas übersteigendes und lächerliches fällt. Zum Exempel können vor andern die beyden gezwungene Verse dienen, wo Leo, und Theodosia zärtliche Namen mit einander wechseln.

Theod. Mein Licht.
Leo. Mein Trost.
Theod. Mein Fürst.

Leo. Mein Engel,
Theod. Meine Sonn.
Leo. Mein Leben.
Theod. Meine Luft.
Leo. Mein Aufenthalt und Wonn.
Wie so betrübt mein Herz.

[568] Welche Tändeleyen, die auf einem Schauplatze, ohne lächerlich zu werden, nicht ausgesprochen werden können, weit unter der schönen Zärtlichkeit der Portia und des Brutus im Shakespear sind.

Wir könnten ebenfalls eine nicht unangenehme Ver- [60] gleichung zwischen den Sittensprüchen dieser beyden Dichter machen, welche bey beyden pathetisch sind. Bey dem Shakespear aber scheinet überall eine noch tiefere Kenntniß der Menschen hervorzuleuchten, als bey dem Gryph. Obgleich die Sittensprüche auch bey diesem Letztern deßwegen nicht gemein sind.

Aber wir müssen unsern Leser nicht zu lange aufhalten, und dennoch müssen wir auch noch was von den Fehlern dieser beyden Leute erwähnen. Damit wir nicht Dinge über die maßen zu loben scheinen, welche doch auch aus vielen Gründen getadelt zu werden verdienen.

Einen Fehler hat Shakespear vor Gryphen, außer denenjenigen, die die Einrichtung und die drey Einheiten eines Trauerspiels betreffen, zum voraus; daß er nämlich die edlen Regungen, die er erwecket, durch niedrigere Bilder immer wieder einreißet, und daß er einem nicht zuläßt, ihn lange ungestört zu bewundern. Der erste Auftritt ist gleich ein Zeuge davon, und der wo Casca erzählet, was dem Cäsar bey den Lupercalien begegnet, ist nicht besser. Es kann seyn, daß verschiedenes darinnen ganz natürlich ist, aber ein Poet, der Trauerspiele schreibt, thut es, um in seinen Zuschauern edle Regungen und Leidenschaften, vermittelst der Nachahmung zu erwecken: und alles, was dieses hindert, ist ein Fehler, es mag so gut nachgeahmet seyn, als es will. Eben deßwegen verban-[569]net man daraus alle gemeine Reden großer Herren, auch so gar alle bons mots großer Herren, die etwas an sich haben, das zum

Lachen beweget, damit dieſer Entzweck erhalten werde. Die Natur dient alſo nicht zur Entſchuldigung, wenn man großen Herren ſchlechte Redensarten und Schimpfwörter in den Mund leget. Zu dieſem Fehler kommen auch viele kalte Scenen bey dem Shakeſpear. Hieher gehöret, wenn Brutus den Lucinus eine Lampe in ſeine Studierſtube ſetzen, und hernach ihn in den Calender ſehen heißt, wenn er ſeinen Schlafpelz fodert, wenn Cinna, der Poet, unter den
61] Pöbel fällt, wenn ein Poet zu den uneinigen Feldherren ins Zelt dringet; wenn man auf dem Schauplatze eins auf gute Freundſchaft trinkt, und was dergleichen mehr iſt: Sonderlich aber, wenn man einander vielfältig fragt; was die Glocke geſchlagen? gerade, als ob es in Rom Schlaguhren gegeben hätte.

Ein Fehler, den beyde mit einander gemein haben, iſt das Schwülſtige, das ſie zuweilen haben, welches inſonderheit in hochgetriebenen Gleichniſſen beſteht. Ein ganz außerordentliches Exempel davon iſt p. 67. im Shakeſpear,

> Du braver edler Hirſch! hier wurdeſt du gefället,
> Die Jäger ſtehen hier, die deinen Leib zerkerbt,
> Mit deinem Schweiß genetzt, in deinem Blut gefärbt;
> O Welt, du warſt der Wald, wo dieſer Hirſch geſtanden,
> In dieſem Helden war, o Welt, dein Herz vorhanden,
> Hier liegt er als ein Wild von Fürſten umgebracht.

Zumal da ſich dieſer unvergleichliche Einfall wahrſcheinlicher weiſe, und wie es der Ueberſetzer angenommen, auf das Wortſpiel zwiſchen Hart der Hirſch, und Heart das Herz gründet.

[570] O World! thou waſt the Foreſt to this Hart
And this indeed, o World, the Hart of thee.

Ich will vieler andern Stellen nicht gedenken. Inſonderheit iſt p. 29. die Rede des Brutus ein Meiſterſtück davon, welches wohl die Zuſchauer auf die Gedanken
62] bringen ſollte, daß Brutus in ſeiner Tiefſinnigkeit vollends wahnwitzig geworden wäre.

Gryph hat nicht wenig Gleichniſſe: deren aber keines, wie mich dünkt, ſchwülſtiger iſt, als dieſes p. m. 17.

Gryph iſt noch nicht ſo arg, doch zu tadeln, wenn Theodoſia ſagt:

Du ſchwefellichte Brunſt der donnerharten Flammen,
Schlag los! ſchlag über ſie, ſchlag über uns zuſammen!
Brich, Abgrund, brich entzwey, und ſchlucke, kann es ſeyn,
Du Kluft der Ewigkeit, uns und die Mörder ein.
Wir irren. Nein! nicht ſie! nur uns, nur uns allein.
Sie auch. Doch fern von uns.

Dieſe ganze Seite iſt mit ſolchen unnatürlichen Ausdrückungen eines großen Schmerzens vermiſchet.

64] [572] Ich glaube nunmehr, daß ich dem Shakeſpear ſein völliges Recht habe widerfahren laßen, und daß diejenigen, die alte Poeten lieben, wo mehr ein ſelbſtwachſender Geiſt als Regeln herrſchen, und die ſich nicht abſchrecken laſſen, etwas rauhes zu leſen, und die Tugenden eines Poeten zu bewundern wiſſen, ohne ſeine Fehler hochzuachten; eine genauere Vergleichung dieſer beyden Leute mit vielem Vergnügen machen werden. Ich habe weder Platz noch Luſt gehabt, ihnen alle Schönheiten dieſer großen Leute zu zeigen: und noch weniger haben wir dieſen Platz anfüllen wollen, mehr Fehler von ihnen anzuführen, woran mehr ihre Zeiten als ſie ſelber Schuld haben.

Abhandlung,

daß die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, zuweilen unähnlich werden müsse.

[Neue Beyträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes 5. Stück 1745. 1, 499—511 = Werke 3, 163—176]

[499] Wenn ich itzt überall den Namen der Nach- [16
ahmung der Natur höre; wenn hier ein ungelehrter, dort ein schöner Mund die Fehler der Dichter ins Licht zu setzen weis; wenn ich öfters einen Menschen, von dem ich kaum vermuthete, daß er das Wort Comödie, richtig schreiben könnte, etwas verlachen sehe, womit vor einigen Jahren auch eingebildete Kunstrichter zufrieden gewesen seyn würden: So tröstet mich dieses über das Händeklatschen des Pöbels, welches ich bessern und edlern Stellen vorgespart wissen wollte, als diejenigen sind, welche es am öftersten erregen. Ich hoffe noch immer in Deutschland ein Athen oder wenigstens ein Paris, wo der Geschmack in der Dichtkunst den Geschmack im Umgange reiniget, und wo man schöner sprechen, gesitteter scherzen und von ernsthaften Dingen lebhafter reden lernet. Meine Hoffnung hat keinen blossen patriotischen Wunsch zum Grunde, und sie ist ziemlich wahrscheinlich, da man sein Vergnügen in einer Sache suchet, die auch bey denen, wo sie den Willen nicht verbessern kann, wenigstens den Verstand schärfet, und vollkommner machet. Unterdessen ist der wahre und vollständige Begriff der [500] Nachahmung so ausgebreitet nicht, als der Name derselben. Ein Wort, welches der

Quell so vieler schönen Wissenschaften ist, welches die Werke der Baumeister schmücken, welches dem Pinsel des Malers Gesetze geben, welches den Bildhauer Menschen aus Steinen machen lehren, und welches die Reime des Dichters mit reizenden Bildern beseelen soll, gehet überall in dem Munde der Menschen herum, ohne daß die Kraft eines solchen
68] Wortes in dem Verstande derselben erkannt wird. Ich würde verwegen seyn, wenn ich in den engen Schranken einer Abhandlung einen Begriff deutlich machen wollte, dessen Weitläuftigkeit nicht einmal der Raum eines Buches zu fassen scheinet, und welcher, wofern eine einzige Sache in den schönen Wissenschaften weitläuftig abgehandelt zu werden verdienet, das erste Recht hat, in einem besondern Buche ausgeführt zu werden. Ja, daß ich es aufrichtig gestehe, so habe ich nicht einmal die Zuversicht zu mir selbst, daß ich die zureichende Geschicklichkeit besäße, wenn mir auch der Raum nicht fehlte. Gleichwohl reizt mich meine Neigung zur Dichtkunst, die mich, wofern ich mich recht kenne, niemals verlassen wird, meine Kräfte mit Verachtung der Gefahr, die ich dabey laufe, daran zu versuchen, und mich wenigstens an den Beweis einer Regel der Nachahmung zu wagen, welche von vielen bisher mehr unvermerkt beobachtet, als deutlich erkannt worden ist. Man soll, nämlich, zuweilen die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, unähnlich machen.

[501] Ich verlange von meinen Lesern itzt allein, daß sie mich nicht eher verdammen sollen, als bis ich dieses bewiesen habe. Denn daß sie mir eher glauben sollten, eher mein Satz bewiesen ist, darf ich nicht leicht vermuthen.

Ich unterstehe mich also, zu behaupten, daß man zuweilen die Nachahmung der Sache, der man nachahmet, unähnlich machen soll. Ist es denn also möglich, daß in einer Sache Aehnlichkeit und Unähnlichkeit beysammen seyn sollen? So ist die Nachahmung nicht ein Werk, welches man bloß darum unternimmt, daß man ein Bild hervorbringen möge, welches seinem Vorbilde ähnlich ist; ein Werk, welches desto vollkommner ist, ie mehr Eigenschaften die nachgeahmte

Sache von der wahrhaften an ſich nimmt, welches deſto mehr vergnügt, ie näher es ihr kömmt, und welches deſto weniger gefällt, ie mehr es ſich von ihr entfernt, ja welches uns ſo gar Misvergnügen machet, wenn wir Unähnlichkeiten daran wahrnehmen? Ich geſtehe dieſes alles zu, und wenn man [169 noch etwas von mir verlangt, welches aus eben dieſen Gründen fließt: So will ich es auch ſo gleich zugeſtehen.

Wohin werde ich alſo flüchten? Und womit werde ich mich von dem Vorwurfe retten, daß ich mir ſelbſt wiederſpreche? Vielleicht habe ich mir ſchon vorher dadurch eine Ausflucht aufbehalten, daß ich ſage, man ſolle das Nachbild dem Vorbilde unähnlich machen. Ich werde mich vielleicht deutlicher erklären. Ich werde nur ſagen wollen, daß man es ihm zuweilen nicht ganz ähnlich machen ſolle; [502] daß man manchmal genöthiget ſey, einige Eigenſchaften ſeines Vorbildes zu unterdrücken; daß man das Eckle eines alten Weibes nicht mit abmalen ſolle, wenn man das Häßliche daran beſchreiben will; daß es der Leſer dem Dichter wenig Dank wiſſen werde, wenn er nach dem Exempel einiger von unſern Poeten die Haare ihres Bartes mit unreinen Schäden der Haut vermiſcht, und ſeinem Leſer alle Wolluſt verderbt, die ihm die angenehmen Bilder des Gedichtes erwecken.

Ich will mit meinen Leſern aufrichtig umgehen. Ich will mir alle Ausflüchte verſchlieſſen, welche hernach meinem Satze einen andern Verſtand geben könnten, als es anfangs geſchienen hat. Dieſes iſt nicht das einzige, was ich verlange; ſondern ich bin überzeugt, daß man die Umſtände ſeines Vorbildes zuweilen anders vorſtellen muß, als ſie wirklich ſind; daß man öfters nur wenige Züge von derjenigen Sache, die man abſchildert, behalten darf; kurz, daß man oft, wenn man nachahmet, die ganze Sache, der man nachahmet, ſo zu ſagen, verwandeln muß. Denn aus welchen Urſachen ahmet man nach? Thut man es, damit man bloß nachgeahmt haben möge, oder unternimmt man eine ſo künſtliche Sache nicht um ihrer ſelbſt, ſondern um eines entfernteren Endzweckes willen? Iſt das erſtere die [1 wahre Urſache: So iſt derjenige im Nachahmen der aller-

vollkommenſte, welcher ſein Vorbild nicht abſchildert, ſondern von neuem erſchafft, welcher wenn er einen Garten zum Gegenſtande ſeiner Nachahmung wählen ſoll, denen, die er dadurch er=[503]getzen will, nicht ein Bild eines Gartens zeigt, ſondern einen wirklichen Garten hinbaut, und welcher nicht durch einen verführeriſchen Betrug, ſondern durch die Wahrheit ſelbſt, die andern überredet, daß ſie diejenige Sache finden, welche nachgeahmt worden iſt. So hoch ich auch die Nachahmung ſchätze: So kann ich ſie doch nicht unter die hohen und würdigen Dinge rechnen, die man, wie die Tugend, bloß um ihrer ſelbſt willen unternehmen muß.

Ich will von meinen Leſern zuerſt nur wenig fodern. Man wird mir wenigſtens ſo viel zugeben, daß man die Nachahmung deswegen unternimmt, damit andre die Aehnlichkeit derſelben wahrnehmen mögen. Dieſes iſt der letzte Endzweck des Nachahmens noch nicht. Aber er iſt derjenige, durch welchen die übrigen erhalten werden. Eine Nachahmung iſt todt, welche von niemanden beobachtet wird, und belohnet demjenigen ſeine Mühe ſehr ſchlecht, dem ſie ihren Urſprung zu danken hat. Iſt es aber wahr, daß wir nachahmen, damit andre die Aehnlichkeit unſrer Bilder mit ihren Vorbildern bemerken, ſo müſſen wir ſo nachahmen, daß unſer Bild mit dem Begriffe, welchen andre von dem Vorbilde haben, übereinkömmt. Denn nach ihren Begriffen werden ſie uns richten, und unſre Bilder entweder als ähnlich loben, oder als unähnlich tadeln und verachten. Wovon hat man aber Begriffe, die mit der Sache ſelbſt genau übereinkommen? Zur Noth von demjenigen, was zu unſern Zeiten geſchieht, und auch von dieſem nicht allezeit. Ahmet man aber wohl dem am meiſten nach, was zu [504] unſern Zeiten geſchieht? Wo bleiben denn die Helden des Alterthumes, die man auf unſern Schaubühnen lebendig machet?

71] Kann ſich unter uns, die wir uns der Gelehrſamkeit widmen, ich will nicht ſagen, unter dem Volke iemand rühmen, daß er den wahren Agamemnon, den wahren Achilles, den wahren Brutus kennet. Die Zeit, die den Ruhm der Menſchen, wenn er geringe iſt, noch mehr verringert, wenn er aber

groß ist, vermehret und höher hebt, hat diese Helden in unsern Gedanken weit über ihr gewöhnliches Maas vergrössert. Ihr Menschliches ist an ihnen gestorben, und ihr Göttliches lebt allein noch in unsrem Angedenken, und es lebet nicht nur, sondern es hat auch von der Zeit, die sonst nichts unverzehrt läßt, seinen Zusatz erhalten. Entfernte Dinge verkleinern sich vor unsern Augen, aber entfernte Helden sehen in unsern Gedanken allezeit grösser aus. Ja, wie wollen wir sagen, daß wir nicht falsche Begriffe von den Helden der vergangnen Zeiten haben, da wir überhaupt von den gekrönten Häuptern selten richtig denken? Es ist billig, daß uns die Ehrfurcht hindert, an den Göttern dieser Welt den Menschen wahrzunehmen. Die Pflicht billiget so gar die falschen Begriffe von unsern Beherrschern, weil sie unsern Gehorsam befördern; und unsre Vorurtheile von den Grossen der Welt sind glücklich, weil wir uns unglücklicher schätzen würden, wenn wir diejenigen, die über uns sind, uns gleich schätzten. Kurz, wir haben von einem grossen Theile der Dinge, denen wir nachahmen, falsche Begriffe. Sagt man, daß nur der Pöbel sich durch den Schein [505] blenden lasse, und die Helden sich grösser vorstelle, als sie es verdienen: So werden sehr wenige seyn, die in diesem Falle nicht zum Pöbel gehören. Gesetzt, man bestreitet seine Vorurtheile, und findet ein Mittel, die Vornehmen zu betrachten, ohne von ihrem Glanze geblendet zu werden. Wie lange können wir wohl dieses Glas, welches ihnen die Stralen benimmt, vor den Augen behalten? Unser Verstand dringt auf einige Minuten in ihre Cabinette. Er sieht darinn eben so wohl, als in den Zimmern der Niedrigen, hier einen Tartüffe, dort einen George Dandin, dort einen Sganarelle. Aber kaum wird unsre Einbildungskraft rege gemacht: So messen wir dem Rufe wieder Glauben bey, den wir vorher eines falschen Berichts beschuldigten, und wir [172] können die Bilder nicht verlöschen, die wir uns aus der allgemeinen Meynung der Leute gemacht haben. Ich brauche die Grossen und die Helden in der Welt, nicht aus einem Mangel der Ehrfurcht gegen sie, sondern, weil sie die vor-

nehmſten Gegenſtände der Nachahmung ſind, nur zum Exempel; zu zeigen, wie falſch die Bilder ſind, welche unſre Einbildungskraft von denen Dingen hat, denen wir insgemein nachahmen. Wenn wir die Beſchaffenheit der Begriffe der Menſchen unterſuchen, ſo werden wir ſie in noch mehrern Dingen falſch befinden. Auch ſo gar da, wo wir mit dem Verſtande zur Wahrheit durchgedrungen ſind, wird unſre Einbildungskraft unſrem Verſtande noch wiederſprechen. Wir werden anders urtheilen, wenn wir die wahre Beſchaffenheit der Sache unterſuchen, und anders, wenn wir Vor-[506]bild und Bild in unſern Gedanken gegen einander halten. Wir wiſſen, wie oft es Groſſe gegeben, die ſich von der gewöhnlichen Pracht ihres Standes losgeriſſen. Wer kann ſich aber enthalten, daß er ſich einen Helden nicht insgemein mit einer ganzen Laſt von Koſtbarkeiten, mit Gold und Edelſteinen, bedeckt vorſtellet? Wenn alſo unſre Begriffe öfters falſch ſind, und wenn wir dennoch die Bilder, die wir durch die Nachahmung hervorbringen, den Begriffen der Menſchen ähnlich machen müſſen: So folgt nothwendig, daß dieſe Bilder der Sache, der wir nachahmen, nicht nur zuweilen, ſondern ſo oft unähnlich ſeyn müſſen, als die Begriffe, nach denen die Menſchen unſre Bilder beurtheilen werden, den Sachen ſelbſt unähnlich ſind.

Warum will man aber, daß andre Leute die Aehnlichkeit unſrer Nachahmung bemerken ſollen? Ich glaube darum, damit ſie ſich daran vergnügen ſollen. Je mehr Vergnügen unſre Nachahmung erweckt, deſto ſchöner iſt ſie. Alſo iſt es nicht ein Fehler, ſondern ein Kunſtſtück, Unähnlichkeit in die Nachahmung zu bringen, wenn mehreres Vergnügen dadurch erhalten wird, wenn nur derjenige, dem
173] zu gefallen wir nachahmen, noch immer Aehnlichkeit zu bemerken glaubt, und das Mittel ſeines Vergnügens, durch unſre Begierde zu vergnügen, nicht umgeſtoſſen wird. So oft wir einen Geizigen, einen Heuchler, eine Wiederſprecherinn abſchildern: So oft pflegen wir gleichſam einen Herkules zu bilden, in welchen wir, wie die Griechen dieſem die Thaten aller Helden beylegten, die Thaten aller Geizigen, aller

und Ekel, an der Stelle derſelben. Sollten uns Raſerey, Ohnmacht, und Tod ſo ſchrecklich abgebildet werden, als ſie in der That ſind: So würde öfters das Vergnügen, das uns die Nachahmung derſelben gewähren ſollte, in Entſetzen verkehrt werden. Das Rächeln und Zücken eines Sterbenden würde die Beherzteſten aus ihrem Vergnügen reiſſen, und die Erinnerung, daß es nur ein Betrug ſey, würde zu ſchwach ſeyn, unſer Gemüth, welches einmal von traurigen Empfindungen voll wäre, wieder aufzuheitern. Soll man dieſe Vorſtellungen aber gar unterdrücken? Wenn man ſie, ohne Misvergnügen zu erwecken, nicht völlig nachahmen kann: So kann man ſie nicht hinweglaſſen, ohne den Menſchen die lebhafteſten Vorſtellungen zu rauben. Es iſt kein andres Mittel übrig, als daß wir dieſe Bilder den Vorbildern unähnlich machen. Ich verlange nicht, daß man unter dem Weinen und Geſchrey der Umſtehenden, wenn alle ſeufzen und ausrufen: Ach! er wird blaß! ach! er erſtarrt! [509] ach! er ſtirbt! einen armen Sterbenden, welcher itzt die Augen zuthun ſollte, mit ſeinen ſchwachen Füſſen bemühen und vom Schauplatz abtreten laſſen ſolle, damit er nicht vor den Augen der Zuſchauer ſterbe. Aber man wird wenigſtens dasjenige, was bey dem ſchrecklichen Augenblicke des Todes noch ſüſſes und ſanftes wahrgenommen werden kann; ganz gelinde Bewegungen; ein Hauptneigen, welches mehr einen ſchläfrigen Menſchen, als einen, der mit
175] dem Tode kämpft, anzuzeigen ſcheinet; eine Stimme, welche zwar unterbrochen wird, aber nicht rächelt, zu der Vorſtellung des Todes brauchen können; kurz man wird ſelber eine Art des Todes ſchaffen müſſen, die ſich iedermann wünſchen möchte, und keiner erhält.

Wer ſollte wohl glauben, daß eben diejenige Gewalt, in den Gemüthern Wiederwillen und Abſcheu zu wirken, welche die Raſerey, die Ohnmacht und der Tod beſitzen, auch der Beleidigung des Wohlſtandes zuſtünde. Und zwar thut dieſes nicht allein die Beleidigung desjenigen Wohlſtandes, deſſen Geſetzgeberinn die Tugend iſt; denn ſo wollte ich mich nicht verwundern, ſondern freuen, daß die Tugend

eine so mächtige Herrschaft über die Herzen behauptete. Auch die Furcht vor der Beleidigung eines solchen Wohlstandes, dessen bester Grund öfters die Bequemlichkeit der Menschen ist, den öfters der Eigensinn eingeführt, und die Gewohnheit bestätigt hat, befiehlt uns, unserm Bilde Züge zu geben, welche dem Vorbilde wiedersprechen. Man [510] wird sagen: Ist es denn nicht erlaubt, Umstände, die der Wohlstand auszudrücken verbiethet, vielmehr durch ein künstliches Stillschweigen zu bedecken, als durch Unähnlichkeit zu verändern? Es ist wahr, daß es zuweilen erlaubt, öfters aber unmöglich ist. Wie wollen wir es denn bey derjenigen Art der Nachahmung anfangen, wo wir alles auf das genaueste bestimmen müssen; wo wir die Dinge nicht der Einbildungskraft durch die Beschreibung, sondern den Augen durch die Vorstellung zeigen müssen; wo wir zum Exempel, den Amerikaner, wofern wir seine Handlungen nachahmen wollen, auch aufführen müssen, und wo uns doch der Wohlstand verbietet, ihn nackend aufzuführen?

Nunmehr verlange ich erst, daß mir meine Leser glauben sollen, wenn ich sage, daß es Fälle giebt, in welchen uns die Regel der Nachahmung gebeut, nachzuahmen, und das Bild der Sache, die man abbildet, unähnlich zu machen; Und ich glaube, ich habe zugleich gezeigt, wo es die Regel erfordert. Ich habe dargethan, daß es recht sey, unähnlich zu seyn, wenn die Begriffe der Menschen von der Wahrheit [176 abweichen; daß es nützlich sey, wenn das Vergnügen dadurch befördert wird; daß es eine Schuldigkeit sey, wenn man den Menschen dadurch Vorstellungen voll Eckel und Abscheu aus den Augen entziehet, oder wenn der Wohlstand einer vollkommnen Aehnlichkeit zuwieder ist. Aber habe ich dadurch auch vielleicht der Unähnlichkeit zu einer zügel-[511]losen Herrschaft verholfen? Habe ich dadurch vielleicht ein Feld geöffnet, wo man ohne Regel herumirren, und seine Hirngespinste für Nachahmungen verkaufen wird? Nichts weniger, als dieses. Das Verbrechen dererjenigen, die ohne Ursache ihren Nachahmungen Unähnlichkeiten einmischen, würde desto wichtiger seyn, da man so wichtige Ursachen zu Unähnlich-

keiten haben muß. Deſto eifriger muß man ſich bemühen, ſeinem Vorbilde nahe zu kommen, wo es die Regel nicht verbietet, damit man durch die übrigen Aehnlichkeiten die regelmäßige Unähnlichkeit des Bildes überdecken und verbergen möge. Denn es macht allezeit Misvergnügen, wenn man die Unähnlichkeit bemerket. Man entſchuldiget dieſelbe, wo ſie der Zwang verurſacht, und wo ſie einem wichtigern Misvergnügen abhilft. Aber man lobt ſie alsdann erſt, wenn man ſie nicht wahrnimmt, und wenn die Unähnlichkeit ſelbſt Aehnlichkeit zu ſeyn ſcheinet. Kurz, es iſt kein Verbrechen, die Aehnlichkeit zu übertreten; aber es iſt ſchon ein Fehler, ſich merken zu laſſen, daß man ſie übertreten hat, und ſeine Unähnlichkeit den Sinnen ſeiner Richter empfindlich zu machen.

98] deren Fußſtapfen ich hin und wieder antreffen werde. Ungeachtet aber dieſe Abhandlung eigentlich der Grund von vielen Künſten iſt, darauf die ſicherſten Regeln der Malerey und Muſik gebauet werden: ſo werde ich doch die Anwendung der Regeln meiſtentheils auf [47] die Dichtkunſt machen. Dennoch aber werde ich auch dieſe beyden andern Künſte anzuführen nöthig haben, um dasjenige zugleich durch die Erfahrung zu bekräftigen, was ſchon erwieſen iſt. Wenn ich mich aber zuweilen der Wörter auf eine ungewöhnliche Art bedienen ſollte: ſo iſt dieſes eine Freyheit, welche man ſich leicht gefallen laſſen wird; da es die Lehrart erfodert die Begriffe feſt zu ſtellen: und da dieſes in einer Lehre, welche noch nicht auf eine ſolche Art weitläuftig abgehandelt worden, ohne einige Freyheit im Gebrauche der Wörter nicht angehen will. Ich werde aber dieſe Abhandlung in zween Abſchnitte theilen. In dem erſten werde ich dieſelbe ohne einige Abſicht auf ihren Endzweck betrachten. In dem andern aber werde ich ſie in ſo weit anſehen, als der Endzweck derſelben auf das Vergnügen geht. Denn mit andern Abſichten werde ich mich nicht beſchäftigen, weil dieſes derjenige Hauptendzweck iſt, den die Nachahmung durch die Künſte ſuchet.

§. 1. Man pfleget ſonſt ſo wohl die Handlung, da man etwas nachahmet, als die Sache, welche einer andern ähnlich gemachet wird, mit dem Namen der Nachahmung zu belegen. Das erſte thut man, indem man die Dichtkunſt eine Nachahmung der Natur nennet; das andre geſchieht, wenn eine Ausarbeitung, darinnen man eines andern Art zu denken auf dem Fuſſe nachgefolget iſt, den Namen der Nachahmung bekömmt. Ich aber ſehe mich genöthiget, damit ich keine Zweydeutigkeit verurſache, die letztere Bedeutung dieſes Wortes und alle andere, die man ſonſt finden möchte, zu verwerfen, und mich zu erklären, daß ich unter der Nachahmung nichts anders verſtehen werde, [48] als eine Handlung, da man die Abſicht hat, etwas einer andern Sache ähnliches hervorzubringen. Man wird hiebey durch die Erfahrung finden, daß es keine eigent-

liche Nachahmung gebe, womit nicht die Absicht etwas liches hervorzubringen verbunden wäre. Es ist nicht nachgeahmet, was einer Sache ähnlich ist. Ein deu Exempel ist, daß man niemals mit Grunde sagen kann ein Dichter eine Stelle eines andern nachgeahmet, wenn versichert ist, daß er zu der Zeit, da er die seinige geschr jene nicht vor Augen gehabt. Weil ich aber auch nöthig haben werde, diejenige Sache zu nennen, die i Absicht hervorgebracht wird, daß sie einer andern ä seyn soll, und mich hierzu des Namens der Nachah nicht bedienen darf: so werde ich dieselbe ein Bild h und dasjenige, dem dieses Bild ähnlich gemachet wird Vorbild nennen.

§. 2. Wir müssen diejenigen Begriffe, die in de klärung der Nachahmung am meisten erläutert zu n verdienen, nothwendig weiter erklären: damit der Begri Nachahmung hernach desto fruchtbarer sey, Regeln h zubringen, darnach man die Nachahmung einrichten k Insonderheit ist es nöthig den Begriff der Aehnlichkei eine solche Art zu erklären, daß man theils deutlich könne, wie das Vergnügen, so aus der Nachahmung k entspringe, theils desto leichter merke, wie es anzufange wenn man Dinge nachahmen will. Hierzu scheint mi jenige Begriff am bequemsten, welchen die Lehrer der kunst angenommen haben, und wir wollen denselben n viel erweitern, daß er sich auf andere Dinge, als au Größen und die Verhältniß [49] derselben beziehet. jenige nämlich ist einer Sache ähnlich, dessen Th eben die Verhältniß unter sich haben, w unter den Theilen des andern ist. Was aber hältniß ist, wird man aus der Schule der Weltweisen n wenn nämlich in dem einen eine Beschaffen ist, woraus sich eine Beschaffenheit in andern erklären läßt, oder wie man sonst das beschreiben will, was die Lateiner mit einem allgem Worte relatio nennen, darunter sich alle Arten ein Di Absehen auf ein anders zu betrachten bringen lassen.

.0] ſind bey der Lehre von der Nachahmung nur mit Dingen beſchäftiget, die die Einbildungskraft angehen, wir können alſo ſicher Theile derjenigen Sache annehmen, die wir nachahmen. Ja es iſt unmöglich Sachen nachzuahmen, ohne daß man ſich Theile an denenſelben vorſtellet. Wenn man auch nach dem Begriffe dererjenigen die von der Metaphyſik geſchrieben haben, ſagen will, dasjenige iſt dem andern ähnlich, was mit dem andern einerley Beſchaffenheit hat: ſo muß man ebenfalls die Beſchaffenheiten von der Sache ſelbſt in den Gedanken abſondern, und folglich Theile dererjenigen Sachen gedenken, von denen die Frage iſt, ob ſie einander ähnlich ſind. Wir werden aber auch zugeben müſſen, wenn die Aehnlichkeit auch nur einigen Eindruck machen ſoll, daß unter den Theilen des einen eben die Verhältniß dazu erfodert werde, die in den Theilen des andern iſt. Denn außer dem würden in beyden nicht mehr, genau zu reden, eben die Beſchaffenheiten, ſondern andere ſeyn, wenn ſie eine andre Verhältniß unter einander haben ſollten. Man mag alſo wählen, welche Erklärung man will, ſo wird eine [50] Erklärung ſo viel ſagen, als die andre. Diejenige aber, die wir den Lehrern der Meßkunſt abborgen, wird den Vorzug haben, daß ſie etwas mehr für die Einbildungskraft hat, und daß man durch die Folge ſehen wird, wie leicht ſich das Vergnügen das aus der Aehnlichkeit entſteht, daraus herleiten laſſe. Ich will zur Erläuterung dieſer Begriffe ein Exempel aus eben derjenigen Quelle herholen, woraus ich die Erklärungen ſelbſt genommen habe. Ich will annehmen, daß das Vorbild zwey Theile hätte A und B. ſo würde in dem Theile des Bildes a. eben die Beſchaffenheit ſeyn müſſen, die in A iſt: und daraus ſich etwas in B erklären läßt. Und in dem Theile des Bildes b. müßte eben die Beſchaffenheit ſeyn die in B iſt, und ſich aus A erklären läßt. Ueber dieſes müſſen die beyden Beſchaffenheiten in a und b ſich auf eben die Art auseinander erklären laſſen, wie die in A und B. Dieſes geht auf eben die Art zu, wie wenn ich zwey Verhältniſſe in der Mathematik habe, die gleich ſind,
1] z. E. $3 : 9 = 6 : 18$. Hier hat die 3 mit der 6 eine

Beſchaffenheit gemein, nämlich daß ſie beyde die Zahl gegen die ſie gehalten werden 3 mal meſſen: und 9. und 18. haben ebenfalls die Beſchaffenheit mit einander gemein, daß ſie von der Zahl, gegen die man ſie hält, dreymal gemeſſen werden. Und hierzu wird noch dieſes erfodert, daß ſie auf einerley Art gegen einander gehalten werden. Denn ich würde nicht ſagen können 3 : 9 = 6 × 18. Dieſes heißt einerley Verhältniß haben, und zeiget zugleich was dazu erfodert wird, nämlich einerley Beſchaffenheiten der übereintreffenden Theile, die ſich auf einerley Art aus einander erklären laſſen. Man wird ſich dieſes ſehr leicht bey der Malerey und Bildhauer=[51]kunſt, auch bey der Muſik vorſtellen können; weil man daſelbſt das Bild außer ſich hat, und die Verhältniſſe der Theile von dem Bilde in die Sinne fallen, die Verhältniſſe der Theile des Vorbildes aber ſich unſrer Einbildungskraft wiederum vorſtellen, wie wir ſie vorher bemerket haben. Bey der Dichtkunſt aber dünkt mich daß dieſes einiger Erläuterung bedarf. Die Nachahmung der Dichtkunſt iſt entweder dramatiſch, das iſt, ſie beſteht in nachgeahmten Reden. In dieſen iſt das Bild ebenfalls außer uns und beſteht in den Worten ſelbſt die wir hören, und unſer Verſtand hält nur ſodann die Gedanken der poetiſchen Rede, und ihre Verbindung gegen die Gedanken in der ordentlichen Rede eines Menſchen von dem Charakter und von der Gemüthsbewegung, die die poetiſche Rede nachahmet. Hieher gehören auch alle Gedichte, wo der Poet ſo gar ſeinen eignen Affect ausdrücket, alſo auch die meiſten Oden. Oder die Nachahmung der Dichtkunſt iſt hiſtoriſch, das iſt, ſie erzählet oder beſchreibet. Sodann iſt das Bild nicht außer uns, ſondern es wird nur von den Worten, die wir hören, in uns erwecket, und wir unterſuchen ſodann die Verhältniß der Theile des Bildes, das dieſe Worte in unſrer Einbildungskraft erregen, gegen die Sache ſelbſt, die beſchrieben oder erzählet wird, oder vielmehr gegen die Vorſtellung, die [
wir von jener in unſerm Verſtande haben. Ich werde weiter unten dieſes weitläuftiger erklären. Weil aber hier bloß von der Aehnlichkeit die Rede iſt: ſo glaube ich, es wird genug

seyn, wenn ich ein Gleichniß aus einem Poeten zum Exempel anführe, zu zeigen, daß man die Verhältnisse und ob sie einerley sind, auch bey andern Dingen bemerken könne, als bey solchen, die sich messen lassen.

[52] Wie ein gefärbtes Glas, wodurch die Heitre stralt
Des Auges Urtheil täuscht und sich in allem mahlt:
So thut das Vorurtheil, es zeigt uns alle Sachen
Nicht wie sie an sich sind, nein, wie sie es will machen.
Haller.

Wer sieht nicht hier, daß sich ein gefärbtes Glas zum Auge verhält, wie ein Vorurtheil zum Verstande, denn beyde betrügen und zeigen die Sachen anders als sie sind. Jenes theilt den Stralen seine Farbe mit, und dieses giebt allem, was in unsre Seele dringet, einen solchen Anstrich, der mit diesem Vorurtheile übereinstimmet. Wie sich die Stralen zum Auge verhalten, so verhalten sich die Sachen, die sich in uns vorstellen, zum Verstande: und wie sich die Stralen zum gefärbten Glase verhalten, so verhalten sich diese Sachen zum Vorurtheile, denn sie werden von ihm verfälscht. Wir sehen überall nichts als einerley Verhältniß, und können noch mehr Uebereinstimmung finden; als ich angegeben habe, wenn wir weiter schließen wollen.

§. 3. *Dinge die einander ähnlich seyn sollen, müssen unter ihren Theilen einerley Verhältniß haben. Also müssen die Theile eines Bildes einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben: und ein Bild ist dem Vorbilde unähnlich und folglich fehlerhaft, dessen Theile nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben.*

Diese Aehnlichkeit noch weiter zu erläutern, will ich Exempel von körperlichen so wohl als unkörperlichen Dingen
[3] geben. Es ist gewiß, daß ein solches Bild keinem Menschen recht ähnlich seyn wird, wo die Beine [53] zum Kopfe nicht eben die Verhältniß haben werden, wie bey einem ordentlichen Menschen, sie mögen zu klein oder zu groß seyn; daß ein Arm, welcher von einer Statue abgebrochen gewesen, und

Schau ihn doch nur recht an!
Soll er den Schutt der Stadt zu räumen sich getrauen?
Soll dieser Hände Kraft ein Troja wieder bauen?
Hat Troja sonst auf nichts zu hoffen als auf ihn;
So ist ihr Hoffen schlecht.

Hingegen wird sie weit muthiger und trotziger reden, wenn sie die Gedanken umgekehrt ordnet:

Wenn Troja sonst auf nichts als diesen hoffen kann,
So ist ihr Hoffen schlecht. Schau ihn doch nur recht an.
Soll dieser Hände Kraft ein Troja wieder bauen,
Soll er den Schutt der Stadt zu räumen sich getrauen?

Man wird bey den meisten Gemüthsbewegungen finden, daß man, wenn die letzten Gedanken zuerst gesetzt, und die Reden solcher Leute rückwerts gelesen würden, aus einer mittelmäßigen Gemüthsbewegung eine sehr heftige heraus-bringet, welche der Natur gemäß nach eben denselben Stufen sinket und schwächer wird, nach welchen jene gestiegen. Aus diesem allen erscheinet desto deutlicher, daß ich nicht mit Unrecht vor andern diejenige Erklärung der Aehnlichkeit [55] erwählet, worinnen von einerley Verhältniß der Theile geredet wird, damit man nicht etwa, wenn ich nur verlangt hätte, daß zwey ähnliche Dinge einerley Beschaffenheit haben sollten, glauben möchte, daß es nur von dem wesentlichen einer ieden Beschaffenheit und nicht von ihren äußerlichen Verhältnissen zu verstehen sey.

§. 4. Wo sich also zwischen zwey Dingen einerley Verhältniß ihrer Theile befindet, da ist Aehnlichkeit vorhanden. Hieraus folget von sich selbst, daß diese Aehnlichkeit auch vor-
15] handen sey, wenn gleich nicht alle Verhältnisse aller möglichen Theile bey zweyen Dingen einerley sind.

Denn man betrachtet so wohl die Theile der Sache selbst, als die Verhältnisse, die dieselben unter einander haben, nur im Absehen auf eine einzige Beschaffenheit des Ganzen. Ein Körper hat zum Exempel andre Theile in Absehen auf seine äußerliche Figur, denn da werde ich nur auf seine Linien und auf seine Winkel sehen; andre im

§. 5. Ob aber gleich nicht alle Verhältnisse aller möglichen Theile, die wir an einer Sache finden kön-[57]nen, in 2 Dingen einerley seyn müssen, wenn sie einander ähnlich seyn sollen: so ist es doch wiederum eine andre Frage, ob die Gleichheit des Verhältnisses aller Theile des Vorbildes und Bildes, die sie im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit haben, zur Aehnlichkeit gehöre. Und hierauf folget aus dem Begriffe der Aehnlichkeit selbst, wenn man sie genauer betrachtet, dieses zur Antwort. Da einerley Verhältniß der Theile des Bildes mit den Theilen, die das Vorbild im Absehen auf eine gewisse Beschaffenheit hat, die Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes ausmachet, so muß die Unähnlichkeit nothwendig darinnen bestehen, wenn diese Verhältniß nicht einerley ist. Wenn es also Theile in dem Bilde gäbe, die in Absicht auf diejenige Beschaffenheit, darauf die Nachahmung gerichtet ist, nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes hätten; so würde es Unähnlichkeit seyn. Eine Unähnlichkeit aber in denenjenigen Stücken, worinnen man gleichwohl den Endzweck hätte, eine Sache nachzuahmen, würde wider die Absicht der Nachahmung streiten. Eine viereckigte Figur, welche zwo Seiten von eben der Verhältniß und einen gleichen Winkel mit der andern hat, ist der andern deswegen noch nicht ähnlich. Ich kann nicht sagen, daß ein Maler ein Gesicht gemalet habe, das dem Gesichte einer andern Person ähnlich ist, wenn er
117| nur die Nase getroffen hat. Wenn aber bloß nicht alle Theile des Vorbildes in dem Bilde ausgedrücket sind, und nur keine andre Verhältnisse an deren statt in das Bild gebracht [58] worden; so können wir nicht sagen, daß es eine Unähnlichkeit sey; wenn nämlich dadurch das Bild nicht in seinen Theilen einen andern Zusammenhang bekömmt, als das Vorbild. Denn widrigenfalls kommen allerdings

andre Verhältniſſe hinein, als in dem Vorbilde geweſen ſind. Sondern der Nachahmende hat etwa nur ein Stück des Vorbildes nachgeahmet. Wir entrüſten uns z. E. niemals über ein Bruſtbild, wenn gleich die übrigen Theile eines Menſchen nicht mit ausgedrücket ſind: und ob es gleich ſcheint, als wenn es von dem Rumpfe getrennet worden, denn wir wiſſen, daß der Bildhauer oder Maler nur dieſes Stück eines Menſchen nachahmen wollen. Wenn aber der Maler an dieſes Bruſtbild unmittelbar die Füße anmalen wollte, und die übrigen Theile des Leibes außen ließe: ſo würden wir die Unähnlichkeit ſo gleich gewahr werden. Oder es ſind nur diejenigen Theile des Vorbildes, aus denen man die Sache genugſam erkennen kann, und daraus ſich die übrigen ſchließen laſſen, in demſelben ausgedrücket und die übrigen weggelaſſen. So dann hat er das Ganze allerdings vollkommen nachgeahmet. Denn diejenigen Theile, welche nicht ausgedrucket ſind, ſtecken ſo dann in denenjenigen, die man vorgeſtellet hat, und die Einbildungskraft deſſen, der das Bild betrachtet, kömmt ſo dann dem Nachahmenden zu Hülfe und ſtellet ſich dennoch das Bild als ganz vor. Dieſes kömmt ſehr wohl mit Herrn Wolfs Erklärung überein, welcher ſagt, daß die Aehnlichkeit eine Uebereinſtimmung dererjenigen Stücke ſey, welche die Kennzeichen zweyer Dinge ausmachen. Es muß uns dieſes vorkommen, wie eine Schilderey, da ein Körper nur auf ſeiner vor=[59]nehmſten Seite vorgeſtellet iſt, und daraus wir die andre, die uns verborgen wird, leicht ſchließen können. Dieſer 5te und vorhergehende 4te Satz wird durch folgendes Exempel ſeinen Nutzen bezeigen und zugleich deutlicher werden. Günther giebt nicht mehr als den einen einzigen Umſtand an, wenn er von Hungarn redet. Er ſagt:

Dort, wo der Zeiten Eigenſinn, [118
Die Brücke des Trajans zerdrümmert.

Im Abſehen auf ſeinen Endzweck und auf diejenige Beſchaffenheit, wornach er Hungarn vorſtellen will, indem ihm in der Entzückung die alten Römiſchen Helden erſcheinen, hat Hungarn keine Theile, als diejenigen welche Ueberbleibſel des Alterthums ſind. Hier hat es weder Weinberge, noch Pferde,

noch ſonſt etwas, daß es ſich rühmen kann. Dieſe Theile welche Hungarn in der Abſicht zugehören, wenn man es als ein geſegnetes und nutzbares Land betrachtet, haben nichts mit den Helden des Alterthums zu ſchaffen; ſondern er muß es nur als ein Land vorſtellen, wohin die tapfern Römer ſchon vor dieſem ihre Siege ausgebreitet, hier hätte aber doch Hungarn eigentlich mehr Theile als die Brücke des Trajans. Er hätte es von den Armeen die daſelbſt geſtanden hätten, beſchreiben können, und hätte die Feldherren derſelben und ihre Thaten erzählen können. Aber die Brücke Trajans iſt genug zu bezeigen, daß er von einem Lande redet, das die Römer vor Zeiten völlig beſiegt hatten. Denn ſonſten würden ſie nicht die Mühe übernommen haben, einen ſolchen Bau daſelbſt auszuführen. Es zeigt auch zugleich das Alter an, von dem er redet. Indem es ein ſolches Alter iſt, darinnen die bloße Zeit einen ſo feſten Bau zer-[60]drümmern kann. Kurz, Günther weiſet hier alles, was wir in dieſem und dem vorhergehenden §. geſagt haben, nämlich daß eine Beſchreibung ohne alle Verhältniſſe aller Theile nachzuahmen, beſtehen könne, und daß auch im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit einer Sache genug ſey, nur diejenigen Verhältniſſe anzugeben, die die übrigen mit in ſich enthalten.

§. 6. Einerley Verhältniß unter ſeinen Theilen mit den Theilen des Vorbildes haben, iſt etwas, welches nicht für ſich ſelbſt beſtehen kann, und welches ein Subject oder ein Hauptding vorausſetzet, das für ſich beſtehet, und dem dieſes, als etwas zufälliges und als eine Nebenſache anhängt. Wenn ich alſo ein Bild
119] nenne: ſo verſtehe ich nebſt dergleichen Verhältniß ſeiner Theile mit dem Vorbilde noch eine Sache darunter, welche dieſe Theile hat, und in welcher dieſe gleiche Verhältniß ſtatt finden kann. Ein jeder alſo der etwas nachahmen will, muß vor allen Dingen ſich ein ſolches Subject ſuchen, darinnen er etwas nachahmen könne. So ſuchet ſich z. E. der Bildhauer einen

Stein aus, aus dem er ſein Bild hauen kann, der Maler ſucht ſich eine Tafel. Und wie es zuweilen Dinge geben kann, welche in Anſehung anderer als Hauptdinge betrachtet werden, ohne welche dieſelben nicht beſtehen können, und dennoch ſelbſten noch ein Subject nöthig haben, mit welchem ſie verbunden ſeyn müſſen, wenn ſie etwas ſeyn ſollen: ſo giebt es auch ſolche Subjecte des Bildes, welche wiederum Subjecte nöthig haben. Eben wie eine Kraft nach den Lehren der Weltweiſen nicht für ſich beſtehet, ſondern etwas braucht, darinnen [61] ſie iſt: und dennoch in Anſehen der verſchiedenen Veränderungen die ſie leidet, ein Subject derſelben iſt. So geht es auch bey der Muſik und Dichtkunſt mit den harmoniſchen Tönen und mit den abgemeſſenen Wörtern. Ein Ton beſtehet nicht für ſich ſelbſt, und hat eine fließende Materie nöthig, die gewiſſe Figuren anzunehmen und gewiſſe Wellen an das Ohr zu werfen fähig iſt. Dennoch iſt er in Anſehung der verſchiedenen Verhältniſſe der Töne und in Anſehung der verſchiedenen Dinge, die dadurch bezeichnet werden, ein Subject.

§. 7. Wenn ein Subject zur Nachahmung tüchtig ſeyn ſoll, ſo muß in demſelben eben die Beſchaffenheit ſeyn, in deren Abſicht ich das Vorbild nachahmen will: und es muß über dieſes fähig ſeyn, in ſeinen Theilen eben die Verhältniſſe anzunehmen, die die Theile des Vorbildes gegen einander haben. Was alſo nicht eben diejenigen Beſchaffenheiten hat, die in dem Vorbilde ſind, in ſo weit man es nachahmen will, und was nicht eben derſelben Verhältniſſe in Abſehen auf dieſe Beſchaffenheiten fähig iſt, das kann kein Bild des andern werden. Ein recht handgreifliches Exempel davon iſt, daß man einen Ton nicht malen kann, und daß ich etwas, das bloß durch [120 das Geſicht in die Augen fällt, durch keinen Ton nachahmen kann. Man ſollte nicht glauben, daß es Leute gäbe, welche ſich in den Sinn kommen ließen, dieſes möglich zu machen. Unterdeſſen geſchieht es, daß man zuweilen aus allzugroßer

Begierde zur Nachahmung, darwider verstößt. Man findet, daß Leute zuweilen in der Musik die Figur der [62] Meereswellen durch aufsteigende oder abfallende Noten und den gordischen Knoten durch verwirrte Töne ausdrücken wollen. Selbsten die Höhe und Tiefe, die man in der Musik durch die Höhe und Tiefe der Töne nachgeahmet findet, ist von dieser Art. Denn die Höhe und Tiefe ist eine Beschaffenheit die nicht den Tönen selbst, sondern bloß den Zeichen derselben, die man auf das Papier malet, zusteht, und von den Tönen selbst nur in uneigentlichem Verstande gesagt wird. Es ist ganz etwas anders, daß man in der Aussprache und in der Musik, was widrig und verdrüßlich oder angenehm und lieblich ist, durch eine besondre Art des Tones ausdrücket. Denn ob man gleich nicht alles widrige und angenehme hören kann: so ist doch das widrige und angenehme wirklich eben so wohl und so eigentlich in den Tönen, als in andern Dingen zu finden, daß also die Töne hierinnen mit andern Dingen einerley Beschaffenheit haben. Man kann auch hieher nicht ziehen, daß man süß oder sauer oder herbe oder bitter, wenn man sich dasselbe recht lebhaft vorstellet, mit einer besondern Art des Tones ausspricht. Denn alsdann ahmet die Zunge nicht das süße oder saure oder herbe oder bittere nach; sondern die lebhafte Empfindung, die derjenige, der da redet, davon hat, setzet die Zunge in eine eben solche mechanische Verfassung, wie sie zu der Zeit steht, wenn sie etwas dergleichen schmecket, und sie redet also, wie sie zu einer solchen Zeit zu reden gezwungen wird, und formet also diese Töne, welche nicht den Geschmack selbsten, sondern die Rede desjenigen, der etwa solches schmeckt, nachahmen.

[63] §. 8. Das Subject des Bildes ist in so weit nicht geschickt, die Nachahmung anzunehmen, als die Bestimmung der Verhältnisse
[121] seiner Theile zum Wesen des Subjects gehöret. Oder kurz zu sagen, die Nachahmung kann sich niemals auf wesentliche Stücke des Subjects von einem Bilde erstrecken. Denn die wesent-

lichen Stücke deſſelben ſind unveränderlich und folglich iſt das Bild nicht fähig, in denſelben eben die Verhältniſſe anzunehmen, die die Theile des Vorbildes unter einander haben. Es iſt zwar zuweilen möglich, daß das Subject, darinnen man nachahmet, eben die Verhältniß ſeiner weſentlichen Theile, wie die weſentlichen Theile des Subjects vom Vorbilde hat. Aber dieſes iſt deswegen keine Nachahmung. Denn in ſo weit bringt nicht der Nachahmende, ſondern die Natur ſelbſt die Aehnlichkeit hervor. Wir haben aber oben gehöret, daß keine Nachahmung iſt, wo nicht die Abſicht iſt, etwas dem andern ähnliches hervorzubringen. Es macht kein Verdienſt für den Nachahmenden, wenn er ein güldnes Gefäß wieder in Golde nachahmet. Und eben ſo wenig iſt es, dünkt mich, ein Verdienſt, wenn man ein Geſpräch, das in ungebundener Rede gehalten wird, in ungebundener Rede nachahmet. Es folget aber auch daraus, daß man niemanden tadeln kann, daß er unrecht nachgeahmet, wenn er etwas nicht weiter nachahmet, als das Weſen ſeines Subjects zuläßt. Wenn er z. E. die Rede der Menſchen in Verſen nachahmet, welche doch nicht in Verſen natürlicher Weiſe zu ſprechen pflegen. Denn Verſe ſind das Subject der Nachahmung bey einem Poeten.

[64] §. 9. Da zu einer Aehnlichkeit nicht mehr erfodert wird, als daß die Theile des Bildes und die Verhältniß derſelben nur im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit mit den Theilen des Vorbildes und der Verhältniß desſelben einerley ſeyn müſſen; da über dieſes die weſentlichen Verhältniſſe der Theile in dem Subject des Bildes keine Nachahmung leiden: ſo können in dem Subjecte des Bildes vielerley Beſchaffenheiten ſeyn, in deren Abſicht die Theile des Bildes nicht einerley Verhältniß mit den Theilen des Vorbildes haben. Und das Bild kann dennoch dabey ſeine Aehnlichkeit mit dem Vorbilde haben. Denn einerley

22] Verhältniß im Abſehen auf eine gewiſſe Beſchaffenheit ſchließt die Ungleichheit in Abſehen auf die übrigen nicht aus. Da der Maler nur die Figuren und Farben der Körper nachahmen will, wie ſie ſich dem Auge vorſtellen, ſo braucht es nicht, daß die Bilder der Körper nächſt dieſem auch ihre Dichtigkeit haben, und ſich eben ſo anfühlen laſſen, wie die Vorbilder, ſondern er braucht nur eine Fläche dazu. Und ein weicher und ein harter Körper thun hier gleichen Widerſtand, nämlich denjenigen, den die Tafel thut, darauf ſie gemalt ſind. Es iſt alſo nicht allzu gegründet, wenn man ein Bild deswegen verdammet, weil es Beſchaffenheiten an ſich hat, die in dem Vorbilde nicht ſind, als ob dieſes etwas neues wäre. Ich habe ſchon bey dem vorigen §. das Exempel von der Comödie in Verſen gegeben. Und ich will nur noch dazu ſetzen, daß derjenige, der aus dieſem Grunde die Verſe oder die Reime in der Comödie misbilliget, ſie nimmermehr in einem andern Gedichte [65] für gut halten kann. Denn derjenige, den man in einem Helden-Gedichte nachahmet, redet eben ſo wenig natürlicher Weiſe in Verſen, als ein Comödienheld. Und es iſt alſo dort eben ſo wohl als hier etwas in dem Bilde, das in dem Vorbilde nicht iſt. Ich habe es für nöthig erachtet dieſes anzuführen, weil der Beſtreiter der gereimten Comödie, deſſen Meynung und die darüber gewechſelten Schriften weder ihn noch mich an der perſönlichen Freundſchaft gegen einander gehindert haben, ſeine Gründe wiederholet, und nach dieſem, ſeinen Triumph vollkommen zu machen, in andern Stücken ſeinen Satz ſchon für ausgemacht angenommen hat.

§. 10. Eine Sache hat ſo viele beſondre Arten des Verhältniſſes ihrer Theile, als ſie Beſchaffenheiten an ſich hat. Denn wir haben ſchon oben bemerkt, daß die Theile einer Sache und die Verhältniſſe derſelben ſich allezeit auf eine gewiſſe Beſchaffenheit beziehen, und daß man in Abſicht auf jede Beſchaffenheit der Sache allezeit andre Theile und andre Verhältniſſe derſelben findet, wie wir ſchon oben auch mit Exempeln er-

23] läutert. Das Subject des Bildes kann ebenfalls

viele von dieſen Beſchaffenheiten an ſich haben, in deren Abſehen ſeine Theile derjenigen Beſtimmungen fähig ſind, die das Vorbild an ſich hat. Weil es ſchon eine Aehnlichkeit mit dem Vorbilde iſt, wenn die Theile zweyer Dinge im Abſehen auf eine Beſchaffenheit einerley Verhältniß miteinander haben: ſo müſſen es ohne Zweifel viele Aehnlichkeiten ſeyn, wenn die Theile dieſer Dinge im Abſehen auf viele Beſchaffenheiten einerley Verhältniß [66] unter ſich bekommen. Ein Bild kann alſo viele Aehnlichkeiten mit ſeinem Vorbilde haben, weil es in einem Subjecte ſeyn kann, deſſen Theile im Abſehen auf viele Beſchaffenheiten zu einerley Verhältniſſe mit den Theilen des Vorbildes fähig ſind. Und es kann entweder mehr oder weniger Aehnlichkeiten haben, weil aus einer Aehnlichkeit, die das Bild hat, die andere nicht nothwendig folget, und es alſo zufällig iſt, ob deren mehr oder weniger zuſammen kommen. Die Vielheit der Aehnlichkeiten machet die Stufe, oder den Grad der Aehnlichkeiten aus. Da es alſo in einem Bilde mehr oder weniger Aehnlichkeiten geben kann: ſo hat die Aehnlichkeit in den Bildern ihre Grade. Ich brauche hiezu kein andres Exempel als die Malerey. Ich kann die Sache bloß im Abſehen auf die Figur entwerfen, die ſie dem Auge vorſtellet; dieſes iſt eine Aehnlichkeit. Ich kann hernach noch Licht und Schatten hinzu thun; dieſes iſt die andere Aehnlichkeit. Endlich kann ich mit dieſen zwo Aehnlichkeiten auch die Aehnlichkeit der Farben verknüpfen. Hier habe ich alſo 3. verſchiedene Stufen der Aehnlichkeit. Noch mehr dergleichen kann man von einander unterſcheiden, wenn ein theatraliſches Stück aufgeführet wird. Indem man nämlich die Sitten der Menſchen nachahmet, ſo kann man dieſes bloß durch die Worte, dadurch ſich dieſelben zu erkennen geben, ins Werk richten; oder man kann hierzu noch den Nachdruck der Ausſprache ſetzen, welches geſchieht, wenn ein Gedicht abgeleſen wird;

oder man kann noch über dieſes die Geberden, die Kleidungen und den Ort, wo etwas geſchieht nachahmen.

] [67] §. 11. Wo keine Abſicht iſt etwas ähnliches hervorzubringen, da iſt auch keine Nachahmung. Eine Sache iſt alſo nur in ſo weit nachgeahmet, als man die Abſicht gehabt hat, ſie der andern ähnlich zu machen, und die Nachahmung muß bloß nach der Abſicht beurtheilet werden, wenn man wiſſen will, ob wohl nachgeahmet worden. Alſo iſt es auch willkührlich, den Grad ſo wohl, als das Subject der Nachahmung und das Vorbild ſelbſten zu wählen. Man darf deſſentwegen nicht beſorgen, daß dieſes die Leute ſich zu nutze machen, und wo ſie übel nachgeahmet, ihre Abſicht nachzuahmen, verleugnen werden. Denn es giebt Mittel, dieſe Abſichten zu entdecken, und über dieſes kömmt derjenige, der ſich dieſes Vortheils bedienen wollte, deſſentwegen nicht von aller Anklage los: ſondern man kann ihn noch allezeit zur Rede ſetzen, warum er ſich nicht eine vollkommnere Abſicht vorgeſtellet? und an ſtatt, daß er erſt ſeine Nachahmung hätte entſchuldigen ſollen, ſo muß er hernach ſeine Abſichten vertheidigen. Man kann die Abſicht eines Nachahmenden deſto leichter beurtheilen, da die Aehnlichkeit ſelbſt nicht der letzte Endzweck der Nachahmung ſeyn kann, ſondern nur als ein Mittel, zu einem andern Endzwecke zu gelangen, hervorgebracht werden muß. Wenn man alſo einmal dieſen fernern Endzweck weis, ſo darf man nur urtheilen, ob der Nachahmende denjenigen Grad, dasjenige Vorbild erwählet hat, welches dieſem Zwecke eine Genüge thut. Und gleich wie dasjenige Mittel vollkommen wohl gewählet iſt, welches weder mehr noch weniger thut, als der Endzweck erfodert, ſo iſt auch diejenige [68] Nachahmung vollkommen, welche ihren Endzweck weder überſchreitet, noch auch zu demſelben unzureichend iſt. Dieſen Endzweck zu errathen das ſollte etwas ſchwerer ſeyn. Aber man bedarf hierzu nichts weiter als die Regeln, die einem die Klugheit an die Hand giebt. Man ſieht auch, daß es möglich iſt, daß dieſe Dinge, nämlich das Subject, das

Vorbild, der Grad der Nachahmung, ob sie gleich willkührlich sind, bey gewissen Gelegenheiten schon vorgegeben sind. Und zwar sind sie entweder alle schon vorgegeben, oder eines, [1
oder etliche. Bey einem Künstler ist nämlich, das vorgegebene Subject der Nachahmung allezeit dasjenige, welches mit seiner Kunst übereinkömmt. Einem Poeten kann nicht zugemuthet werden, daß die Musik das Subject seines Bildes seyn soll, und einem Musikmeister kann man nicht aufbürden, daß er in ungebundnen Tönen, und ohne Harmonie nachahmen soll, oder daß die Helden, die er nachahmet, nur reden und nicht singen sollen.

§. 12. Der höchste Grad der Aehnlichkeit zwischen zweyen Dingen ist, wenn alle Verhältnisse aller Theile in dem einen mit allen Verhältnissen aller Theile in dem andern einerley sind. Der größte Grad der Aehnlichkeit ist also wenn ein Bild mit dem Vorbilde einerley wird. Dieser größte Grad der Aehnlichkeit ist an sich selbst unmöglich, weil zwey Dinge nicht einerley seyn können. Wir brauchen aber dennoch diesen Satz der Folgen wegen. Wir wollen itzo nur so viel hieraus schließen, daß zum höchsten Grade der Aehnlichkeit auch nothwendig gehöre, daß das Subject des Bildes eben so beschaffen sey und [69] eben die Bestimmungen in seinem Wesen habe, als das Subject des Vorbildes. Oben aber ist bewiesen worden, daß die Nachahmung sich auf das Wesen des Subjects nicht erstrecke, weil dasselbe entweder dem Vorbilde gar nicht ähnlich werden könne, oder demselben von Natur schon ähnlich sey. Daraus folget, daß der höchste Grad der Nachahmung von dem höchsten Grade der Aehnlichkeit unterschieden sey. Der höchste Grad der Nachahmung ist nämlich, wenn alle Verhältnisse in den Theilen des Bildes, die der Nachahmung fähig sind, mit dem Vorbilde übereinstimmen. Der höchste Grad der Nachahmung ist z. E. in der Malerey wenn Zeichnung, Schatten und Farbe mit dem Vorbilde übereinstimmen,

denn weiter kann von einem Körper nichts auf eine Fläche getragen werden. Wenn alſo zweyerley Subjecte ſind, die
6] beyde nicht gleich fähig ſind, einerley Anzahl der Aehnlichkeiten durch die Nachahmung anzunehmen: ſo kann in beyden das Vorbild im höchſten Grade nachgeahmet, und dennoch der Grad der Nachahmung nach der Zahl der Aehnlichkeiten in beyden verſchieden ſeyn.

§. 13. Wer ſich vorſetzet etwas nachzuahmen, der will machen, daß die Theile des Bildes mit den Theilen des Vorbildes einerley Verhältniß haben. Er muß alſo die Theile des Vorbildes, von einander unterſcheiden können: das iſt, er muß deutliche Begriffe von dem Vorbilde haben. Dieſes zeiget einen ſonderbaren Nutzen der Dichtkunſt, daß ſie der Philoſophie auch darinnen behülflich iſt, da ſie geübt macht, ſich deutliche Begriffe von den [70] Dingen zu bilden und an den Sachen dasjenige zu beobachten, was ſie vor andern kennbar machet. Ein andrer Menſch nennet viele Dinge in der Natur, da er ſich niemals um ihre Theile bekümmert hat. Aber ein Poet kann ſie niemals nachahmen, oder wie man es ordentlich nennet, poetiſch beſchreiben, wenn er nicht die Eigenſchaften derſelben von einander unterſcheidet, und wenn er nicht mehr von einer Sache weis, als daß es eine Blume, ein Thier oder dergleichen iſt. Alles dasjenige, was man einen poetiſchen Schwung oder die poetiſche Schreibart zu nennen pfleget, beruhet darauf, daß man die Sache nicht ſchlecht hin mit den bloſſen Worten, die ſie ſelbſt unmittelbar bezeichnen, ſondern mit ihren Kennzeichen angiebt, wie man leicht aus dem bekannten Exempel, das Boileau von ſich ſelbſt zuweilen anzuführen pflegt, ſehen kann. Es iſt keine Nachahmung oder kein Bild des Alters, wenn ich ſage: Ich bin acht und ſechzig Jahre alt. Aber ſo dann iſt es nachgeahmt, wenn ich ſage, wie er:

Mais aujourd' hui qu' enfin la vieilleſſe venue
Sous mes faux cheveux blonds deja toute chenue
A jetté ſur ma tête avec ſes doigts peſans,
Onze luſtres complets ſurchargés de trois ans.

Der Herr Prof. Gottsched legt also der Dichtkunst zu ihrem [12
Lobe mit Rechte dieses in den Mund, daß sie den Menschen auf die Natur acht haben lehret, und er zeigt, daß er dieses zugleich selbst verrichtet, wenn sie den Menschen anredet:

Schaue, wie sich Haupt und Glied
Fleisch und Bein so künstlich fügen,
Wie sich Flächs und Sähne zieht,
Wie die vollen Muskeln liegen,
[71] Gieb auf deiner Adern Menge
Und des Blutes Kreislauf acht,
Den das Herz mit reger Macht,
Durch sein spritzendes Gedränge,
In die kleinsten Zäsern treibt,
Daß kein Pünktchen saftlos bleibt.

Wenn Herr D. Haller sagen will, hier stehet ein hoher Berg von welchem ein Strom herabstürzt und einen Wasserfall machet: so ist die poetische Beschreibung, die er davon macht, fähig, einem die deutlichsten Begriffe davon zu geben

Hier zeigt ein steiler Berg die mauer gleichen Spitzen,
Ein Waldstrom eilt dadurch und stürzet Fall auf Fall,
Der dickbeschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen
Und schießt mit jäher Kraft weit über ihren Wall.
Das dünne Wasser theilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau.
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Theile;
Und das entfernte Thal trinkt ein beständig Thau.

Insonderheit lehret auch die Dichtkunst den Menschen in den Bildern, die sie ihm giebt, die Gemüthsbeschaffenheit der Menschen deutlich kennen. Des Herrn von Hagedorn Beschreibungen der Agnese und Laurette sind ein deutliches Exempel, daß auch diejenigen poetischen Beschreibungen in der Sittenlehre zu brauchen sind, die andern bloß gemacht zu seyn scheinen, einen Affect zu erregen, welcher ohnedem das menschliche Gemüth oft genug bestürmt.

§. 14. Wo zwischen zweyen Dingen einerley [
Verhältniß ist, da ist nothwendig Ordnung. Denn die Ordnung ist eben die Uebereinstim-
[72]mung in den Verhältnissen der Dinge. Die Nachahmung bringet also nothwendig Ordnung

zuwege, weil sie eine Uebereinstimmung in den Verhältnissen, der Theile des Bildes gegen die Theile des Vorbildes hervorbringet. Und diese Ordnung entsteht auch wenn das Vorbild keine Ordnung in sich selber hat. Man nehme ein Vorbild an, wo nicht die geringste Uebereinstimmung der Theile und ihrer Verbindungen herrschet, und heiße diese Theile A, B, C, D. ahme es in dem Bilde durch die Theile a, b, c, d. nach; so wird A : a = B : b = C : c = D : d seyn, und man wird also eine sattsame Uebereinstimmung des mannigfaltigen oder wie man die Ordnung nur erklären will, wahrnehmen. Auf diesen Schluß läßt sich alle Beobachtung der Aehnlichkeit bringen. So gar hat Aristoteles dasjenige, was ich hier von der Nachahmung sage, schon von den verblümten Redensarten gesagt. Wenn ich das Alter den Abend des Lebens nenne, so läßt sich die Aehnlichkeit die zwischen dem Alter und dem Abende ist, in den Schluß auflösen: das Alter verhält sich zum Leben wie der Abend zu dem Tage. Und damit man sehe, daß alles, was der mathematischen Verhältniß zukömmt, sich auf andre Dinge erweitern läßt, so kann ich auch so schließen: wie sich das Alter zum Abende verhält, so verhält sich das Leben zu dem Tage. Diese Schlüsse machen wir auch bey einer jeden Beschreibung, die uns in den Gedichten vorkömmt, wenn wir darauf Acht haben, ob wir gleich diese Schlüsse so deutlich nicht aus einander setzen. Ich will dieses mit dem Exempel einer poetischen Beschreibung erläutern, in welcher ich so wohl Aehnlichkeiten als Unähnlichkeiten finde, und ich will diese von Herrn D. [73] Hallern nehmen. Wenn ich den Herbst nennen höre, so stellet sich ein Begriff in meiner Einbildungskraft vor, der zwar undeutlich ist, aber worinnen doch die Theile desselben, oder was an ihm sich unterscheiden läßt, enthalten sind.
9] Dieser Begriff wird zum Vorbilde, so bald ich weiter eine Beschreibung des Herbstes höre,

Bald wenn der trübe Herbst die falben Blätter pflücket.

Ich stelle mir das Bild welches mir diese Zeile erwecket von dem Begriffe des Herbstes abgesondert vor, und halte es

gegen denſelben, und ich finde, daß ſich die Eigenſchaft des Wetters im Herbſte und die Eigenſchaft der Blätter, eben ſo in dem Begriffe des Herbſtes gegen den Herbſt ſelbſt, und gegen einander verhält, als die Eindrücke, ſo die Wörter trübe und falb in mir erwecket haben, ſich gegen das Wetter und gegen die Blätter in dem Bilde verhalten. Ich finde ferner daß das Abfallen der Blätter, in dem Vorbilde ſich zu den Blättern nicht eben ſo verhalte, wie der Eindruck, den das Wort pflücken, in dem es von dem Herbſte geſagt wird, ſich zu den Blättern in dem Bilde verhält; indem ich dort ein ſanftes ablöſen, hier aber eine Gewalt bemerke: und dieſes machet, daß ich in der Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes ſtutze. Ich finde ferner, daß die Trübigkeit des Herbſtes gar keine Verhältniß zu dem Abpflücken der Blätter hat. Indem in derſelben nichts iſt, daraus ſich etwas bey dem Abfallen der Blätter erklären ließe. Man ſieht alſo, daß hier eine Uebereinſtimmung der Verhältniſſe mangle, die in dem Bilde angegeben iſt, in dem Vorbilde aber ſich nicht befindet. Wenn ich ferner höre:

[74] Und ſich die kühle Luft in graue Nebel kleidt,

ſo bemerke ich, daß ſich das Kühle zur Luft im Bilde eben ſo verhält, wie die Eigenſchaft der Luft im Vorbilde, und daß es mit dem grauen Nebel gleiche Bewandniß hat. Ich ſtocke aber wieder, wenn ſich die kühle Luft, zu dem grauen Nebel anders in dem Vorbilde verhält, als mir das Bild, das durch das Wort kleiden erregt worden, vorſtellet: denn in dem Bilde geht der Nebel um die Luft herum, in dem Vorbilde aber miſcht er ſich mit derſelben. Wer zweifeln will, ob ein Menſch all dieſe Schlüſſe mache und alle dieſe Verhältniſſe unterſuche, der prüfe ſich nur, ob er nicht zwey Begriffe in ſich hat, wenn er eine Beſchreibung lieſt, und er bemerke hingegen, ob er nicht ganz eine andere Empfindung [: hat, wenn er höret: Es wird Herbſt. Es iſt auch dieſes nichts neues, indem wir ſo gar bey Unterſuchung der Wahrheit dasjenige, was von einer Sache geſagt wird, eben auf dieſe Art gegen dieſelbe halten. Wir können noch merklicher

abnehmen, daß wir ohnfehlbar ſolche Schlüſſe machen müſſen, dafern wir uns unterſuchen wollen, wenn wir ein Räthſel hören. Denn ein Räthſel ſtellet mir erſtlich zwar das Bild in den Gedanken vor, aber das Vorbild nicht. Und ich bemühe mich, ein Vorbild unter den Begriffen, die ich mir ſonſt erlanget habe, zu ſuchen und halte allezeit alle Theile des Räthſels dagegen, bis ich eins gefunden habe, welches in allen ſeinen Theilen mit demſelben übereinſtimmet. Ein Räthſel aber iſt nichts anders, als eine Nachahmung einer Sache, die ich den andern errathen laſſe. Wo wollten wir endlich bemerken, ob etwas falſch geſagt wäre, welches [75] wir doch augenſcheinlich bemerken, wenn wir dieſe Schlüſſe nicht verdeckter Weiſe in uns machten.

§. 15. Wenn ich Ordnung bemerke, ſo empfinde ich ein Vergnügen; wenn ich alſo die Aehnlichkeit des Bildes mit dem Vorbilde bemerke, ſo empfinde ich ein Vergnügen. Dieſes iſt dasjenige Vergnügen, welches aus dem Weſen der Nachahmung entſteht. Ich läugne dadurch nicht, daß es nicht auch vielerley andres Vergnügen geben könne, das die Nachahmung erwecket. Ich will aber itzt nur von demjenigen Vergnügen reden, welches ſich auf das deutlichſte aus der Nachahmung erweiſen läßt, und welches allein nothwendig daraus folget, wenn die Nachahmung wahrgenommen wird, und nicht von zufälligen Dingen derſelben herkömmt; ja welches ſo weit geht, daß wir uns nicht einmal auf die Natur des Menſchen beruffen dürfen, ſondern daß es aus der Natur eines denkenden Weſens überhaupt herfließt. Es iſt auch hier nur daran gelegen, daß ich beweiſen will, daß aus der Nachahmung ein Vergnügen entſtehe. Von dieſem Vergnügen und von den Regeln daſſelbe zu erreichen zu reden, das verſpare ich in den künftigen Abſchnitt.

[371] Zweyter Abſchnitt.

Von den Eigenſchaften und Regeln der Nachahmung, in ſo weit ihr Endzweck das Vergnügen iſt.

Das letzte, was ich im vorhergehenden Abſchnitte erwieſen habe, iſt dieſes, daß die Nachahmung Vergnügen bringe. Ich geſtehe, daß es viele gegeben, die ſich gewundert haben, warum ich dieſes erweiſen wollen, und warum ich es noch dazu auf eine ſo weitläuftige Art gethan, daß ich faſt den ganzen erſten Abſchnitt mit den Vorbereitungen dieſes Beweiſes erfüllet und durch die umſtändliche Erklärung, wie dieſes Vergnügen entſtehe, einigermaßen tiefſinnig und verdrüßlich gemacht habe. Aber ich wundre mich vielmehr, wie es Leute giebt, die ſich bemühen, dieſes Vergnügen hervorzubringen und dennoch ſo ſorglos ſind, zu wiſſen, wie es entſpringt: da ihnen doch dieſe Wiſſenſchaft den Weg dazu leichter und ſichrer machen könnte. Wenn man zeiget, wie eine Wirkung mit ihrer Urſache zuſammenhängt: ſo zeiget man zugleich [372] von ſich ſelbſt die Mittel zu dieſer Wirkung zu gelangen. Sollte aber iemand verdrüßlich ſeyn, wenn man ihm die Mittel zeigte, wie er zu ſeinem Endzwecke gelangen könnte? Nun iſt das Vergnügen zwar nicht überhaupt der Endzweck aller Nachahmungen. Es iſt aber dennoch das Ziel derjenigen Nachahmung, von der ich beſonders handle, und welche der Grund verſchiedner Künſte iſt. Und man kann alſo den Quellen dieſes Vergnügens nicht genugſam nachſpüren. Wer mir aber vorwirft, daß ich auf eine Art, welche nicht gar zu ſehr vergnüget, von dem Urſprunge dieſes Vergnügens gehandelt habe, der muß auch denen, die von der Tonkunſt ſchreiben, vorwerfen, daß ihre Abhandlungen keinen ſo angenehmen Klang in den Ohren haben, als die Harmonie der Töne, von der ſie handeln. Ich fahre weiter fort in dem Vorhaben, die Regeln und Mittel

zu zeigen, wie man zu diesem Vergnügen gelangen könne. Und vielleicht bin ich in diesem Abschnitte etwas glücklicher, dem Leser auf eine angenehme Art den Weg zu weisen, wie er andre durch die Nachahmung vergnügen soll, da der Eingang dazu, welcher wie der Eingang eines Opertheaters etwas unansehnliches und finstres an sich hat, nunmehr mit dem ersten Abschnitte zurückgeleget zu seyn scheint.

§. 16. Da die Nachahmung eine Ursache des Vergnügens, und das Vergnügen eine Wirkung der Nachahmung ist: so ist kein Zweifel, daß man sich das Vergnügen zum Endzwecke der Nachahmung vorstellen könne. Und ohne Zweifel ist das Vergnügen einer der natürlichsten Endzwecke der Nachahmung, da diese letztere ein vollkommnes Mittel ist, das erste zu erhalten, und da sie es nicht zu[373]fälliger Weise, sondern ihrem Wesen nach und allezeit nothwendig hervorbringt. Man pflegt sich sonst der Nachahmung noch besonders zu zwoen andern Absichten zu bedienen: nämlich entweder iemanden zu unterrichten, daß er sich nach dem Bilde einen so vollkommnen Begriff von dem Vorbilde machen solle, als es möglich ist; oder einen zu betriegen, daß er das Bild für die wahrhafte Sache, die es nachahmet, annehmen und halten solle. Das erstere ist die Absicht der Geschichte, und das andre der Lügen. Solche verschiedne und von einander entfernte Dinge bringet die Nachahmung hervor, daß man sie brauchen kann, die Wahrheit zu lehren und auch zu unterdrucken. Ein Geschichtschreiber will seinen Leser unterrichten und ihm Begriffe von einer geschehenen Sache geben. Er wählet die Worte, die die allerdeutlichsten Zeichen desjenigen sind, was geschehen ist. Diese Worte erregen in seinem Leser Bilder der Sachen, die sie bezeichnen. Der Geschichtschreiber würde sich mit diesen Bildern der Sache
33] nicht begnügen, sondern seinem Leser die Sache selbst zeigen, wenn es möglich wäre. Der Dichter will den Leser durch Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes vergnügen. Er wählt alles was machen kann, daß die Aehnlichkeit von

der Theile des Bildes mit den Theilen des Vorbildes merklich machen hilft. Ein Mensch, sagt man zum Exempel, sieht einem theatralischen Spiele zu. Die Kunst der spielenden Personen entzücket ihn so sehr, daß er die verkleideten Personen für wahrhafte Helden, und ihr Leiden für ein wahres Leiden ansiehet. Im Augenblicke darauf besinnt er sich auf seinen Irrthum, und ist vergnügt, daß er auf eine so angenehme Art betrogen worden. Meine Gedanken sind in der That hierbey, daß es, genau zu reden, gar keinen angenehmen Betrug gebe. Ein Betrug oder ein Irrthum ist allezeit ein Zeuge der Schwachheit unsers Verstandes, welcher, er mag verzuckert seyn wie er will, uns mehr beschämen, als belustigen kann. Die Entdeckung unsers Betrugs ist zwar eine Sache, die unsre Begierde zu wissen, vergnügen könnte; aber die dennoch nur bey wenigen Leuten den Vorwurf des Irrthums, mit dem sie so genau verbunden ist, durch das Vergnügen etwas zu lernen überwiegt. Kurz, diese Entdeckung des Irrthums, welche man einen angenehmen und entzückenden Betrug genennet hat, wirket seinem Wesen nach ein viel zu bitteres Vergnügen, als daß man hieraus das Vergnügen erklären könnte, welches aus der Nachahmung von der wir handeln, entspringt. Alles was diesen Betrug bey seiner Entdeckung angenehm machen könnte, ist, daß es ein unwidersprechliches Zeichen der großen Aehnlichkeit zwischen dem Bilde und Vorbilde wäre, und daß wir die Ordnung und Vollkommenheit, die daraus entspringt, desto deutlicher wahrnehmen, wenn wir Bild [376] und Vorbild mit einander verwechselten. Dieses wäre noch, womit man diesen angenehmen Betrug auf seiner schönen Seite zeigen könnte. Aber in der That finde ich meinem Gefühle nach, bey der allergenauesten Nachahmung etwas, welches vielmehr eine Gefahr zu irren, als ein Irrthum ist, so lange nämlich das Bild bey dieser genauen Nachahmung noch vergnügt. Ein Kind, welches man in die Comödie bringet, sieht das Lieschen des Moliere erscheinen. Da dieses Schläge bekömmt: so weint es mit, und fühlt eine wahre

Sache ſey; und es hat vor allen andern Dingen ein Recht als die Abſicht betrachtet zu werden, warum die Sache, die ihrem Weſen nach vergnüget, in der Welt iſt. Dieſe Vermuthung iſt ſo kräftig, daß man jemanden nicht glauben würde, der uns bereden wollte, daß der vornehmſte Endzweck einer ſolchen Sache etwas anders, als das Vergnügen ſey, wenn nicht die deutlichſten Proben vor Augen liegen, daß der Urheber und Schöpfer derſelben etwas anders, als dieſes gewollt habe. Man giebt ſonſt zum Endzwecke der Dichtkunſt zwey Dinge zugleich an, nämlich Vergnügen und Unterrichten. Dieſes geſchieht auch nicht ohn Grund, [378] wie wir weiter unten berühren wollen. Wenn wir aber fragen, welches von beyden der Hauptzweck ſey: ſo mögen die ſtrengſten Sittenlehrer ſauer ſehen, wie ſie wollen, ich muß geſtehen, daß das Vergnügen dem Unterrichten vorgehe, und daß ein Dichter, der vergnüget und nicht unterrichtet, als ein Dichter, höher zu ſchätzen ſey, als derjenige, der unterrichtet und nicht vergnüget. Wir brauchen hierzu keine Gewiſſensfragen anzuſtellen, ob derjenige, der ein Gedicht verfertiget, und derjenige, der es lieſt, beyde etwas ſtärker ſuchen oder begehren, als der erſte zu vergnügen, und die andern vergnügt zu werden. Wir können aus den Handlungen ſelbſt deutlich genug ſehen, daß dieſes nicht allein der eigentliche Wunſch der Dichter ſey; ſondern daß auch von Alters her dieſe Abſicht ohne alle Verſtellung von den Leſern und Zuhörern bekennet worden. Anakreon iſt unter den Poeten von alten Zeiten her größer, als Theognis, und die güldnen Gedichte des Pythagoras machen gegen die giftigen Gedichte des Ovidius eine ſchlechte Figur. Ich habe noch niemanden gehört, der den Cato mit ſeinen Sittenſprüchen für einen
7] beſſern Poeten gehalten hätte, als den Catullus mit ſeinen leichtfertigen Einfällen. Dieſes zeigt, wie weit der Endzweck zu unterrichten in der Dichtkunſt dem Endzwecke zu vergnügen nachgehe. Will man ſagen, daß die Menſchen ſich der beſten Sachen öfters verkehrt gebrauchen, und

den Nebenzweck zum Hauptzwecke machen: so ist dieses zwar wahr; aber niemand, der eine Sache zum unrechten Zwecke misbrauchet, wird deßwegen diesen unrechten Zweck bekennen; sondern er wird [379] seine ungleichen Absichten vielmehr durch den guten Schein eines ganz andern Vorhabens, als ihm in der That in den Gedanken liegt, beschönigen. Man führet wohl z. Exempel Ehrenämter, um sich zu bereichern: aber man sagt doch wenigstens, daß die Hauptabsicht dabey sey die Wohlfahrt des gemeinen Wesens zu befördern. Sollten denn die Dichter allein so wenig Verschlagenheit besitzen, daß sie, wenn der Hauptzweck der Dichtkunst das Unterrichten seyn sollte, dieses nicht öffentlich und einstimmig vor den Leuten sagten? Gesetzt aber daß es Dichter giebt, die den Unterricht ihrer Leser zum Hauptzwecke haben, oder wenigstens um etwas besonders vor dem übrigen Volke der Dichter zu haben, sich diese Absicht vor der Welt zuschreiben: ist deswegen das Unterrichten der Hauptzweck der ganzen Dichtkunst, ich will nicht sagen der Nachahmung, weil es der Endzweck verschiedner Dichter ist? Maler schildern zuweilen Schlachten, und Bildhauer bilden Helden ab, um das Andenken derselben bey der Nachwelt zu erhalten. Deswegen schließt man nicht, daß die Geschichte der Endzweck der Malerey sey, oder daß die Bildhauerkunst erdacht worden, damit man nach einigen Jahren sich eine Vorstellung machen könnte, wie Lysander oder ein andrer griechischer Feldherr, ausgesehen. Der Endzweck des Künstlers und der Kunst sind öfters sehr von einander unterschieden. Der Endzweck der Kunst pfleget eine nothwendige Wirkung derselben zu seyn; der Endzweck des Künstlers aber kann oftmals in einer Sache bestehen, die der Kunst ganz zufällig ist, und von dem Künstler mit derselben verbunden wird.

[380] §. 18. Diese Nachahmung, deren Absicht es ist zu vergnügen, erhält ihren Endzweck dadurch, wenn die Aehnlichkeit und also auch die

Ordnung die sie hervorbringt, wahrgenommen wird. Es ist also hiezu nicht allein nöthig nachzuahmen, sondern so nachzuahmen, daß die Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes wahrgenommen wird, und zwar daß sie von denenjenigen wahrgenommen wird, die wir vergnügen wollen. Eine Ordnung, die wir nicht wahrnehmen, ist für uns keine Ordnung. Daraus folget, daß wir alles anwenden müssen, was denenjenigen, für die wir nachahmen, Bild und Vorbild deutlich vor die Augen stellet, und daß wir unsre Nachahmungen nicht dunkel und undeutlich machen müssen. Diese Regel kann von Bildhauern, Malern, Musikverständigen und Dichtern, von jeglichem auf eine besondre Art, nach Beschaffenheit einer jeden Kunst in acht genommen oder verabsäumet werden. Wenn man Bilder weit über die Augen der Zuschauer setzet, Schildereyen in der Höhe so klein und schwach malt, daß man nur wenig davon sehen kann; oder die Sachen in einer solchen Stellung zeichnet, daß man nicht gnugsam erkennen kann, was sie eigentlich vorstellen sollen, ob sie gleich mit der Natur übereinkommen: so ist es augenscheinlich, daß der Endzweck der Malerey dadurch nicht erhalten wird. Das Schnitzbild welches Phidias sehr groß und grob gehauen, damit es aus der Höhe desto besser in die Augen fallen möchte, zeigt wie weit die Regel der Deutlichkeit andern Regeln der Kunst gebiethen könne. Wenn ich die Natur in der Musik, so wohl als in der [381] Poesie, unter eine allzugroße Menge von Zierrathen und Figuren verstecke, so wird diese Deutlichkeit ebenfalls beleidiget: und ein Dichter besonders findet noch viele andre Wege undeutlich zu werden, und das Vergnügen zu hemmen, welches die Schönheit seiner Bilder sonst in dem Verstande seiner Leser nothwendig erwecken müßte. Denn alles was die Aufmerksamkeit des Lesers ermüdet, oder von der Aehnlichkeit des Bildes und Vorbildes abwendet, oder verursachet, daß dieselben keinen so starken Ein-
39] druck machen, als zu Beobachtung ihrer Schön-

heit gehörte, ſind aus dieſem Grunde verwerfliche Dinge, und mit dem Namen einer Undeutlichkeit zu belegen. Die Deutlichkeit eines Poeten erſtrecket ſich alſo noch viel weiter, als auf eine ſorgſame und leichte Zuſammenfügung der Wörter; obgleich dieſe beſonders ſehr nöthig iſt. Denn ein Gedichte wird niemals geleſen, daß man ſeinen Verſtand üben will, indem man verworrne Wörter in Ordnung bringt; ſondern daß man Begriffe gegen Begriffe halten will: zumal da uns zugleich die Schwierigkeit der Wortfügung öfters in Irrthum bringt, daß wir eine Weile dem unrechten Verſtande der Worte nachhängen, ehe wir uns auf den rechten beſinnen können. Dieſer Irrthum aber iſt allem Vergnügen ſtracks zuwider, indem er uns nicht allein in den Bildern ſtatt der Ordnung Unordnung entdecket; ſondern auch, wenn wir unſers Irrthums gewahr werden, uns ein Misvergnügen machet; welches von der Ueberzeugung, daß wir geirret haben, unzertrennlich iſt. Eben ſo ſehr, und nach meiner Meynung noch mehr, ſind der Deutlichkeit zwey andre Dinge zuwider, die [382] nicht ſo wohl in einer verworrenen Ordnung der Worte, als in einem Mangel oder Misbrauche derſelben beſtehen, und dahero deſto fehlerhafter ſind, weil ſie mehr Einfluß in die Sachen ſelbſt haben. Es ſind dieſes die Zweydeutigkeit und der ungewiſſe Ausdruck. Die erſte verführet den Leſer, daß er oft die wahrhaften Züge des Bildes verfehlet, und ſich ganz andre vorſtellt, und der andre läßt ihn dieſe Züge entweder ganz verlieren, oder lange Zeit vergebens ſuchen. So wie eine verwirrte Ordnung der Worte, insgemein der Fehler rauher Poeten iſt, welche aus einer gezwungenen Sorgfalt nur die Gedanken und Bilder zu ſuchen, ſich um die Wörter wenig zu bekümmern ſcheinen: ſo finden ſich dieſe letztern beyden Fehler mehr bey fließenden Poeten; und diejenigen von denen man ſagt, daß ſie am leichteſten ſchreiben, kommen mir zuweilen undeutlicher als die ſchwerſten vor. Denn eine Schreibart, welche mit aller Gewalt fließend ſeyn ſoll, findet zuweilen die Worte eher, als die Gedanken; ſo daß der Leſer dieſe dem Dichter ſelbſt leihen muß: oder ſie nehmen Worte [

die einen beſſern Klang haben, lieber als diejenigen, die die Sache beſſer ausdrücken. Hierdurch ſcheinet mir beſonders Günther in der That viel öfters undeutlich, als andre Dichter, die man ihrer rauhen Schreibart wegen, der Undeutlichkeit beſchuldiget. Die Stelle aus der Ode auf den Eugen:

Und gleichwohl will das Deutſche Blut
Den alten Kirchhof feiger Wut
An neuen Lorbeern fruchtbar machen;
Und gleichwohl hört der dicke Fluß
Des Sieges feurigen Entſchluß
Aus Mörſern und Carthaunen krachen.

[383] iſt ſchon von jemanden vor mir bemerket worden, und es ſcheint, als ob in zweydeutigen und ungewiſſen Ausdrücken die Schönheit dieſer Zeilen beſtehen ſollte. Ich will auch den Flemming nicht allemal von dieſen Fehlern losſprechen, beſonders in ſeinen heroiſchen Gedichten. Unſern Herren Nachbarn den Franzoſen würden dieſe Fehler unerträglich ſeyn, da ſie durch den Fleiß, den ſie auf ihre Sprache gewendet, es ſo weit gebracht haben, daß man nichts bey ihnen auf eine ſo unbeſtimmte Art reden darf*. Unterdeſſen iſt dieſes noch nicht alle Undeutlichkeit, die man zu vermeiden hat. Wenn man diejenigen Wörter, welche die Einbildungskraft rühren ſollen, unter einer Menge andrer unnützen Wörter verſteckt, wenn man zur Unzeit zu weitläuftig oder zu kurz iſt, wenn man ſeine Bilder überhäuft, und dem Leſer nicht Zeit läßt, jeglichen Zug beſonders zu betrachten: ſo ſind dieſes alles Fehler wider die Deutlichkeit eines Dichters. Die größte Undeutlichkeit aber iſt die Mattigkeit in einem Gedichte. Denn die Mattigkeit iſt nichts anders, als ein Mangel derjenigen Dinge, welche die Bilder in der Einbildungskraft lebhaft machen. Wenn aber die Bilder nicht lebhaft ſind, wie können ſie deutlich ſeyn? Wie kann eine Malerey deutlich ſeyn, wo die Züge der-

* Man könnte gleichwol aus des la Motte und Rouſſeau Oden, hier unzählige Beweiſe des Widerſpiels anführen: ſo wohl als Fenelon ſie in ſeinen Gedanken über die Tragödie dem Corneille und Racine Schuld gegeben hat.

Es läßt ſich leichtlich abnehmen, daß, wenn
42] einmal das Vergnügen andrer unſer Endzweck
iſt, und wir gegen alle Menſchen eine gleiche
Liebe haben, wir gern ſo viel Leute, als mög-
lich iſt, vergnügen werden. Ob wir gleich zuweilen
Dichter leſen, die ſich nur wenige Liebhaber wünſchen, ſo
geſchieht dieſes nicht, als ob ſie in der That lieber wenige
als viele vergnügen wollten: ſondern ſie haben es nur gethan,
wenn der größte Haufe ſo thöricht geweſen, daß es unmög-
lich geweſen zugleich kluge und viele Leute zu ergetzen. Nun
iſt es wahr, daß die Beluſtigung eines Klugen und Kenners
weit höher zu ſchätzen iſt, als das Vergnügen eines Thoren.
Aber man ſetze zu dieſen Klugen noch eine Anzahl andre
Leute von wenigerm Verſtande: ſo werden wir noch weit
zufriedner ſeyn, wenn wir nicht allein Verſtändige, ſondern
auch die Unvernünftigſten an unſern Arbeiten ein Vergnügen
zu finden gezwungen haben. Dieſes iſt allerdings ein deut-
liches Kennzeichen, daß das Vergnügen, welches in viele
wirket, vollkommner ſey als dasjenige, welches nur wenige
ergetzet. Es widerſpricht ſich auch nicht, zugleich
für die Meiſten und für Kluge zu arbeiten; denn
wenn auch die Meiſten in der Welt Thoren ſind: ſo ſind
doch ſchwerlich eine ſo große Anzahl Thoren einerley Mey-
nung, als es kluge Leute giebt, die einer Meynung folgen.
Derjenige, der für eine [386] gewiſſe Art Thoren arbeitete,
würde die andern Thoren alle wider ſich haben; weil es der
thörichten Meynungen vielerley giebt. Hingegen wenn er für
Kluge arbeitet: ſo wird er alle Klugen auf ſeiner Seite
haben. Auch iſt derjenige, der ſo arbeitet, daß er einem
jeglichen Verſtande, der in dieſen Sachen keine Vorurtheile
hat, gefallen muß, ſicher, daß er doch von der Nachwelt
geliebet werden wird. Horaz, welcher ſagte, daß ihm wenige
Leſer genug wären, hat mit ſeinen Gedichten doch ſchon viel
mehrere vergnüget, als die Dichter ſeiner Zeiten, die auf
den Beyfall des ganzen Volks trotzten. Man muß noch
hierbey unterſcheiden, daß die Dichter, welche ſich nur wenige
143] Leſer gewünſchet, von dem Beyfalle der Kenner, und nicht

von dem Vergnügen, das ſie bey klugen Leuten erweckten, geredet haben. Dieſer Beyfall iſt ſehr davon unterſchieden, er iſt aber deſſentwegen nur von wenigen Kennern zu verlangen, weil es nur wenige Kenner giebt; und weil der Beyfall dieſer wenigen Kenner uns Bürge dafür iſt, daß es an uns nicht liegt, wenn wir nicht eine unzählige Menge Menſchen vergnügen. Wie unterſchieden es iſt, den Beyfall vieler Menſchen, oder das Vergnügen vieler Menſchen zu wünſchen, ſehen wir daraus: ein ieglicher Dichter wird ſich eine große Ehre daraus machen, das ſchöne Geſchlecht zu vergnügen. Aber auf ihren Beyfall überhaupt, und nicht von etlichen einzelnen Perſonen darunter zu reden, wird er nicht viel Staat machen; weil viele unter ihnen nicht wiſſen können, was ein wahres und beſtändiges Vergnügen zu wirken vermag. Aus allem dieſem erhellet deutlich, daß derjenige, der etwas nachahmet, wenn er nicht ſeine beſondre Abſichten hat, das Vergnügen ſo vieler [387] Menſchen als möglich iſt, ſuchen ſoll. *Weil es aber unmöglich iſt, alle zu vergnügen, indem viele darunter von Vorurtheilen eingenommen ſind: ſo wird der ſicherſte Weg ſeyn, die meiſten zu vergnügen, wenn er die Klugen zu ergetzen ſuchet;* und das Vergnügen, das er dadurch erlanget, wird noch ſchätzbarer werden, weil es ein Kluger eher, als ein Thor verdienet. *Ein Kluger aber, im Abſehen auf eine Kunſt, iſt jeglicher, der von keinen Vorurtheilen, was dieſe Kunſt betrifft, eingenommen iſt, und eine genugſame Zärtlichkeit des Gefühls hat, daß die Werke dieſer Kunſt einen Eindruck in ihn machen.* Der ungelehrte Kluge gilt hier, ſo viel als der Gelehrte; derjenige, der die Kunſt verſteht, iſt ſo wohl werth vergnüget zu werden, als der ſie nicht verſteht: und es giebt hierbey keinen andern Unterſcheid der Menſchen zu beobachten, als den die Lebhaftigkeit einer nicht verderbten Einbildungskraft macht. *Es folgt alſo, daß in der Nachahmung das Bild und Vorbild, wenn der Nachahmende keine ſchön beſtimmte Abſichten dabey hat, ſo*

beſchaffen ſeyn ſollen, daß es einen allgemeinen
44] Eindruck auf alle Menſchen machen könne, ohne gewiſſe Begriffe einer beſondern Art von Leuten voraus zu ſetzen, und daß es weder für die Leute von geübtem Verſtande zu ſchlecht, noch für diejenigen, die wenige Uebung des Verſtandes gehabt, zu hoch ſey; ſondern für beyde auf einmal dienen könne.

§. 20. Eine Ordnung, die man nicht wahrnimmt, kann nicht vergnügen. Man wird aber die Ordnung und Aehnlichkeit zwiſchen [388] dem Bilde und Vorbilde nicht wahrnehmen, wenn derjenige, den das Bild vergnügen ſoll, von dem Bilde oder Vorbilde eine andre Vorſtellung in ſeiner Einbildungskraft hat, als derjenige, der nachahmet. Alſo wird das geſuchte Vergnügen ſodann bey demſelben nicht erfolgen. Dieſes ſehen wir deutlich an dem Exempel der alten griechiſchen Gedichte. Diejenigen, welche nicht Bekanntſchaft genug mit den Alterthümern gemacht haben, können gar keinen Gefallen dran haben. Denn ſie haben entweder eine andre Vorſtellung von den Helden und von den Sitten der alten Zeiten, als die griechiſchen Dichter gehabt haben: oder ſie bekommen die Abſchilderung derſelben nicht in ihrer rechten Stärke, ſondern nur in Ueberſetzungen zu ſehen, welche die Züge derſelben matt machen oder verſtellen. Wir haben uns in unſern Zeiten einen neuen Achill, einen neuen Hippolyt, kurz ganz neue Helden gemacht, welche vieles von dem Weſen der großen unſrer Zeit haben, und nur in alte Namen gekleidet ſind. Wer es verlangt, daß die Gedichte der Alten dieſen unſern Begriffen gleich ſeyn ſollen, der verlanget, daß das Bild eher ſeyn ſoll, als das Vorbild; indem jenes ſchon vor etlichen tauſend Jahren fertig geweſen, dieſes aber erſt in unſern Jahrhunderten entſtanden iſt. Hieraus entſteht dieſe Folgerung. Derjenige, welcher nachahmet, muß ſich nach den Vorſtellungen derer richten, die das Bild vergnügen ſoll. Das iſt, wenn ſie eine andre Vorſtellung von dem

Vorbilde haben, als es in der That beſchaffen iſt; muß er nicht mehr die Sache ſelbſt, die er nachahmet, ſondern die Begriffe derer, denen zu ge=[389]fallen er ſein Bild verfertiget, zu ſeinem Vorbilde nehmen, und ſein Bild muß der Sache unähnlich werden, damit es deſto eher mit den [14 Begriffen derſelben überein komme. Man möchte den Einwurf machen, daß dieſes ein falſches Vergnügen wäre, weil es auf keiner wahren, ſondern auf einer ſcheinbaren Aehnlichkeit beruhet. Aber dieſer Einwurf iſt leicht aus dieſem zu heben. Weil die Gegeneinanderhaltung des Bildes und Vorbildes in der Einbildungskraft geſchieht, ſo iſt nicht die Sache ſelbſt, ſondern der Begriff und die Vorſtellung von der Sache das Vorbild. Denn da das Bild öfters nur eine Vorſtellung iſt: ſo hieße dieſes zwey ganz unähnliche Dinge mit einander vergleichen, wenn ich eine Vorſtellung und eine wirkliche Sache gegen einander halten ſollte. Wenn alſo das Bild nur mit der Vorſtellung des Vorbildes in dem Verſtande derer, denen zu gefallen man nachahmet, übereinſtimmet: ſo kann es niemals ein ſcheinbares Vergnügen hervorbringen. Denn geſetzt, daß derjenige, der ein ſolches Vergnügen empfunden hat, hernach ſeine Begriffe von dem Vorbilde ändert: ſo iſt ihm doch noch allezeit bewußt, daß der Nachahmende damals ſeinem Vorurtheile nachgegeben hat, und daß jener richtig nachgeahmet, er aber ſelbſt nur vorher unrichtig gedacht hat. Ob wir gleich itzt ganz andre Vorſtellungen von dem Weltgebäude haben, als zu Zeiten des Virgils und des Ovidius waren: ſo vergnügen wir uns doch noch immer an ihren Beſchreibungen. Wir ergetzen uns noch immer an ihren Gemählden, von einer Allmacht ſolcher Götter, die wir nicht mehr glauben; weil wir wiſſen, daß ſie die Begriffe ihrer Zeiten vollkommen wohl nachahmen: aber [390] wenn ein Poet neuerer Zeiten eben dieſe Bilder brauchen wollte, ſo würde er die Regel eben ſo ſchlecht beobachten, als jene ſie wohl in acht genommen haben; es wäre denn, daß die Sachen, die er erzählte, aus einer ſolchen Zeit hergeholet würden, daß wir unvermerkt, indem wir an die Zeiten des Alterthums gedächten, auch zugleich die Begriffe

deſſelben annähmen und glaubten, daß wir mit einem Scribenten derſelben Zeiten zu thun hätten. Wenn alſo derjenige, der da nachahmet, ſich nach den Begriffen ſeiner
46] Richter, oder Leſer, oder Zuſchauer, oder wie wir die Perſonen nennen, für die er ſeine Bilder ausarbeitet, bequemen ſoll: ſo werden dadurch viel ungerechte und übereilte Urtheile wegfallen, dadurch der Nachahmende zuweilen der Unnatürlichkeit beſchuldiget wird. Wer hat z. E. jemals einen großen Herrn beſtändig auf die Art reden hören, wie ein König oder Held in dem Trauerſpiele ſpricht. Wollte man deswegen ſagen, daß Racine unnatürlich wäre, wenn er keine Periode ſagt, darinnen nicht ein ſchöner Gedanken ſtecket; und wenn aus einer jeden guten Tragödie eine Menge überflüßiger Wörter und Reden verbannet wird, die dennoch im gemeinen Leben niemals unterlaſſen ſich einzuſchleichen, auch wenn große Herren ſprechen; wenn auch kein unedles Wort darinnen vorkommen darf, ob man auch gleich aus der Hiſtorie beweiſen könnte, daß ein ſolcher Herr es wirklich geſprochen hätte? Das Trauerſpiel ahmet die Begriffe nach, welche der größte Theil der Leute, auch derer, die geübten Verſtandes ſind, von großen Herren, beſonders aber von verſtorbenen Helden hat. Der Tod und die Vergeſſenheit haben ihnen meiſtentheils dasjenige abgenommen, was ſie von [391] andern Leuten ähnliches hatten, und es iſt nichts von ihnen übrig geblieben, als lauter ſolche Züge, daran wir erkennen, daß ſie über andre Menſchen erhaben waren. Alſo machet ſich jeglicher von Jugend auf größere Begriffe von ihrer Art zu denken und zu reden, als die Sache ſelbſt erfoderte. So gar die noch lebenden Helden laſſen ſich nicht ſo weit in den Umgang der Menſchen ein, daß man ſie ſehr von einer andern Seite kennen ſollte, als in ſo weit ſie von wichtigen Dingen und edel ſprechen. Das Trauerſpiel ahmet alſo dieſe Begriffe nach, und kann folglich nichts anders, als einen Zuſammenhang edler Gedanken und Verrichtungen hervor bringen: und es iſt darinnen zu loben, weil es auf ſolche Art nicht allein unſern Begriffen genug thut; ſondern auch die Ehrerbiethigkeit, die wir den Königen ſchuldig ſind,

unterhält. Hiermit dünkt mich also, daß ich eine Sache bewiesen und erläutert habe, welche dem ersten Ansehen nach, [14
ganz falsch scheinen sollte; nämlich, daß man zuweilen der Sache, die man nachahmet, unähnlich werden muß, um wohl nachzuahmen.

§. 21. Dinge, die an sich selbst einander nicht ähnlich sind, können sich einander ähnlich vorstellen, wenn man nämlich von dem einen oder dem andern eine andre Vorstellung hat, als es in der That beschaffen ist. In dem vorhergehenden §. haben wir diesen Fall in so weit berühret, als man von dem Vorbilde eine Vorstellung hat, die der Sache nicht ganz gleich ist. Es geht aber dieses ebenfalls an, wenn das Bild nicht nur der Sache, sondern auch dem Begriffe, den man von der Sache zu haben pflegt, ganz ungleich ist. Denn [392] ein solches Bild kann dennoch gut seyn, wenn es nur unter gewissen Umständen einen Eindruck in unsre Einbildungskraft macht, der dem Vorbilde gleich kömmt.

Die erste Art davon, sind die optischen Blendwerke, und alles dasjenige, was ein künstlicher Betrug der Sinnen genennet werden kann. Kurz, es sind Dinge, die nicht ihrem Wesen nach, sondern zufälliger Weise, das ist, wenn sie in einer gewissen Lage, und von einer gewissen Stelle, oder in einer gewissen Entfernung betrachtet werden, in unsrer Einbildungskraft eine Vorstellung machen, die der Vorstellung eines gewissen Vorbildes ähnlich ist. Eine Tafel, worauf man an schmalen schieferhöheten Flächen lauter unkenntliche Puncte angemalet sieht, die dennoch von einer gewissen Seite, und aus einer bestimmten Stelle betrachtet, zu einer vollkommnen Schilderey werden, oder wie man es zu nennen pflegt, eine tabula strigata, ist eine gute und richtige Nachahmung; ob sie gleich der Sache, die sie nachahmen soll, wenn sie ihrer eigentlichen Beschaffenheit nach betrachtet wird, im geringsten nicht ähnlich sieht. Eben hieher gehört ein theatralischer Stich, wenn der Degen durch die Brust zu fahren

ſcheint, und doch nur zwiſchen den Armen hindurch gehet. Doch dieſe Arten der Nachahmung laſſen ſich nur in denjenigen Dingen anbringen, wo das Bild wirklich außer uns
[148] iſt, und uns durch die Sinne vorgeſtellet wird. Hingegen fallen ſie ganz hinweg, wenn das Bild unmittelbar in der Einbildungskraft entſteht; wie bey der epiſchen Dichtkunſt, und alſo das Bild und die Vorſtellung von dem Bilde, die wir in unſern Gedanken haben, eins und eben daſſelbe ſind.

[393] Hingegen kann ſo wohl bey dieſen letztern, als bey allen andern Bildern ſich eine andre unſtrafbare Unähnlichkeit des Bildes und Vorbildes eräugnen, nämlich eine ſolche Unähnlichkeit, welche nicht allzumerklich iſt, und nicht anders als durch die allergenaueſte Aufmerkſamkeit entdeckt wird. Es iſt oft weder möglich noch gut, eine vollkommene Aehnlichkeit zwiſchen den Sachen zu treffen. Aber das Vergnügen Aehnlichkeiten zu entdecken, verhöhlet demjenigen, der ſie betrachtet, vielerley Unähnlichkeiten, wenn ſie wohl verdecket ſind: und zwey Dinge ſtellen ſich einander ganz ähnlich vor, wenn gleich viele Dinge daran nicht mit einander übereinkommen. Denn in Vorſtellungen, die den Verſtand des Menſchen gleichſam überhäufen, kann nicht alles in die Augen fallen. Man ſieht aber wohl, daß dieſe Unähnlichkeit, weil ſie ſich auf die Unachtſamkeit andrer Leute gründet, nicht weiter erlaubt ſeyn kann, als in ſo weit ſie auch bey den alleraufmerkſamſten Leuten zu vermuthen iſt. Sie iſt auch noch allemal eine Abweichung von der Regel, und alſo nicht eher erlaubt, bis eine andre Regel ſie gebiethet: damit diejenigen, welche dieſes Bild genauer unterſuchen möchten, nicht eine ſolche Unähnlichkeit wahrnehmen, ohne ſogleich eine Urſache dazu zu finden, welche ſie rechtfertigen kann. Daß dieſe unmerkliche Unähnlichkeit uns nicht hindre, Sachen für ähnlich zu befinden, auch wenn ſie es nicht ſind, können wir daraus erkennen. Eine Schilderey wird immer noch ähnlich befunden, wenn ſie auch nicht aus ihrem rechten Augenpuncte betrachtet wird. Ein Theater wird nur auf einen Augenpunkt gebauet, und muß dennoch ſo vielen hundert Menſchen auf einmal in die Augen fallen;

und wer findet in der Poesie zwo Schil-[394]dereyen von einem Menschen, die nicht einander in etwas unähnlich sind, und dennoch beyde dem Charaktere der Personen, die sie vorstellen, ähnlich vorkommen. Die Elektra des Sophokles, des Euripides und des Aeschylus, und unter den neuern des Crebillon seine, sind ganz verschiedene Abbildungen. Dennoch kann man von keinem sagen, daß er den Charakter nicht beobachtet. Der Achilles des Racine, ist ein andrer, als der Achilles des Euripides; vieler andern Exempel zu geschweigen, die sich in der Anwendung der Regel, und wenn man sehen will, wenn es erlaubt sey, ein besondres Bild seinem Vorbilde unähnlich zu machen, am besten zeigen müssen.

[415] §. 22. Bey dem Vergnügen, das aus der Nachahmung entstehen soll, wird nothwendig vorausgesetzt, daß das Bild und Vorbild in der Einbildungskraft derer jenigen, bey denen die Nachahmung einen Eindruck machen soll, gegen einander gehalten werden: folglich werden in dieser Einbildungskraft zwo Vorstellungen erfordert, nämlich eine von dem Vorbilde und die andre von dem Bilde; und die ganze Wirkung der Nachahmung fällt hinweg, so bald eine von diesen beyden Vorstellungen mangelt. Dieser Mangel kann sich finden,

1) Wenn sich das Bild dem Vorbilde in allem so gleich vorstellet, daß der Verstand das wirkliche von dem nachgeahmten nicht [416] mehr unterscheidet, sondern beyde für eins hält. Ich habe davon in dem Schreiben zur Vertheidigung der gereimten Comödie weitläuftiger gehandelt. Den Einwurf habe ich nur noch wenigstens, nach einiger verständigen Freunde Meynung zu heben: ob eine solche Gleichheit des Bildes und Vorbildes möglich sey? Der philosophische Satz, daß zwo Sachen einander nicht vollkommen gleich seyn können, hat hieher keinen Einfluß. Denn sie können sich doch wenigstens einander vollkommen gleich vorstellen. Der Verstand giebt

in Gegeneinanderhaltung der Dinge nicht auf kleine und unmerkliche Unterſchiede Achtung, die nicht anders, als durch eine größre Aufmerkſamkeit entdecket werden. Ueber dieſes ſind die Vorſtellungen von dem Vorbilde meiſtentheils in verſchiednen Dingen unbeſtimmet; weil ſie größtentheils in allgemeinen Begriffen beſtehen: und ſo bald der Verſtand
50] alſo etwas gewahr wird, das ihm unter dieſen allgemeinen Begriff vollkommen zu gehören ſcheint; ſo nimmt er es nicht mehr für ein Bild an, ſondern für eine wirkliche ſolche Sache, davon er den Begriff in ſeinen Gedanken hat. Er unterläßt alſo die Aehnlichkeiten der nachgeahmten Sache mit einer wirklichen zu unterſuchen: weil es kein Vergnügen giebt, zu entdecken, daß eine Sache ſich ſelber ähnlich ſey; eben ſo wenig, als es einem ein ſolches Vergnügen erwecken kann, das die Nachahmung giebt, wenn ich ſehe, daß ein Ey dem andern ähnlich iſt, oder daß ein Baum die wirklichen Eigenſchaften eines Baums hat. Wir haben ein Exempel von einer ſo natürlichen Nachahmung in den Geſichtern, da man [417] den Unterſcheid des wirklichen und nachgeahmten zu großem Verdruſſe der Zuſchauer nicht mehr von einander unterſcheiden können. Ein Mimus ſollte die Perſon eines raſenden vorſtellen, und anſtatt in den geſetzten Schranken einer nachgeahmten Raſerey zu bleiben, und mit Verſtande zu raſen, gab er alle Kennzeichen eines wirklich unſinnigen Menſchen von ſich. Er befriedigte ſich nicht allein damit, auf dem Theater über die Maaße zu wüten; ſondern er lief auch unter die Zuſchauer, und übte daſelbſt verſchiedne Ausſchweifungen aus, daß man dabey auf die Gedanken gerieth, er wäre wirklich raſend worden. Und niemand von allen Zuſchauern wußte ihm dieſen Betrug Dank.

2) Der zweyte Fall, wo der Endzweck der Nachahmung durch den Mangel eines nothwendigen Begriffes in der Einbildungskraft unſrer Zuhörer, oder Zuſchauer, oder Leſer verlohren gehen kann, iſt, wenn dieſelben keinen Begriff von dem Vorbilde haben. Ein Conterfey verliert ſeine größte Schönheit bey allen denenjenigen, die die Perſon ſelbſt nicht kennen, und bleibt nicht weiter

ſchön, als in ſoweit es einem Menſchen überhaupt ähnlich iſt. Ein Dichter muß alſo die Begriffe ſeiner Leſer kennen, wenn er nicht vergebens und gleichſam für eine andre Nation nachahmen will: und die Exempel und Gleichniſſe, die man vor einigen Zeiten aus den Reiſebeſchreibungen von indianiſchen Gewächſen und Thieren, und von allem was nur fremde Namen hatte, hernahm, ſind alſo Dinge, die ſich zur [418] [15 Nachahmung ſehr wenig ſchicken. Die Beſchreibung einer Hennen, eines weiblichen Thieres,

Das von dem leichten Volk, ſo ſich in Federn kleidet,
Des Kammes kronen gleiche Zier
Die Wachſamkeit (die Phyllis nie beneidet)
Und treue Dummheit unterſcheidet;
Das blinden Aberwitz von guten Männern borgt,
Und Junge fremder Art, als ſeine Zucht verſorgt.

iſt hundertmal mehr werth, als die Schilderey von einem Phönix, wenn gleich eine Henne gegen einen Phönix gerechnet, nur unter den Pöbel des Federviehes zu gehören ſcheint. Eben dieſes iſt auch von gelehrten Beſchreibungen in denenjenigen Gedichten zu ſagen, welche nach der Abſicht des Verfaſſers nicht zum Vergnügen gelehrter, ſondern zur Ergetzung aller Arten von Leuten gemacht ſeyn ſollen. Das Vorbild mangelt in dem Verſtande der Leſer, und dieſe Bilder ſind alſo ohne Kraft und machen den Leſer nur verdrießlich. Die natürlichſte Beſchreibung eines heidniſchen Gottes kann itzo die Wirkung nicht mehr haben, die ſie zu Zeiten Virgils hatte, und ſcheint nur für Liebhaber des Alterthums gemacht zu ſeyn. Die Beſchreibung:

Wenn holdes Weigern, ſanftes Zwingen,
Verliebter Diebſtahl, reizend Ringen,
Mit Wolluſt beyder Herz beräuſcht;
Wenn der verwirrte Blick der Schönen,
Ihr ſchwimmend Aug voll ſeichter Thränen
Was ſie verweigert, heimlich heiſcht.

wird einer ungelehrten Perſon viel reizender ſeyn, als der Gürtel der Venus und die Beſchreibung, die [419] Homer davon macht. Hieraus folgt darum noch nicht, daß diejenigen Dinge nicht nachzuahmen ſind, die unſre Leſer nicht wirklich geſehen haben. Denn wenn ihnen nur die Theile

52] des Vorbildes bekannt sind: so werden sie das Vorbild in ihren Gedanken selbst daraus zusammen setzen können. Es folgt auch nicht, daß wir keine Schildereyen von einer neuen und zuvor noch nie bekannten Gattung der Dinge machen dürfen. Es vermehret vielmehr das Vergnügen des Lesers unendlich, wenn wir, indem wir ihm ein Bild einer solchen Sache geben, ihn zugleich ein neues Wesen, entweder in der Natur, oder in dem Reiche der Möglichkeiten kennen lehren, und dadurch seine Wissenschaft zugleich vermehren; zumal wenn diese fremden und unbekannten Dinge etwas an sich wunderbares und einnehmendes an sich haben. Nur folgt daraus so viel, daß wir entweder Dinge zur Nachahmung wählen sollen, von welchen diejenigen, zu deren Vergnügen wir arbeiten, schon Begriffe haben; oder daß wir in denenjenigen Fällen, wo wir Ursache haben unbekannte Dinge nachzuahmen, Mittel und Wege suchen sollen, mit dem Bilde zugleich einen Begriff vom Vorbilde zu geben. Von diesen Mitteln fallen mir voritzo dreyerley ein, welche besonders in der Dichtkunst dienen: womit ich doch nicht leugnen will, daß es deren mehrere geben kann. Ein solches Mittel ist, wenn man sogleich zu der Schilderey einer Sache, eine solche Beschreibung derselben setzet, die dazu dienen kann, erstlich, einen Begriff von der Sache zu geben. Dieses geschieht z. E. wenn man vorher den Cha-[420]rakter einer Person macht, deren Handlungen man nachahmet. Wenn man in den Beschreibungen der Poeten nachsehen will, so wird man auch sehr oft an dem Namen der beschriebnen Sache einen kleinen Anhang finden, der die Sache in etwas kenntlich macht. Es ist wahr, daß dieser Anhang, der öfters in einem Beyworte, oder einer kleinen Umschreibung besteht, zuweilen ein Glied der Schilderey ist; zuweilen aber dient er auch zu der Absicht, dem Leser eine Vorstellung von einer unbekannten Sache zu machen, damit ihn hernach das folgende Gemählde desto besser vergnügen könne. Ein anders dergleichen Mittel eine Vorstellung von dem Vorbilde einer unbekannten Sache zu machen, ist wenn man die Beschreibung so gliedweise vorträgt, daß bey einem jeglichen Gliede

54] kann, wenn etwas iſt, das zu eben ſolcher Zeit die Einbildungskraft derjenigen, für die man nachahmet, ſtärker einnimmt, als ſie thut. Für diejenigen Empfindungen, die ofters ganz wo anders, als aus der Nach=[422]ahmung und dem Bilde, welches vergnügen ſoll, herkommen, und den Geiſt von der Betrachtung des Bildes anders wohin lenken, kann die Nachahmung nicht ſtehen; und er muß ſolche als Zufälle des Glücks betrachten, welche, ohne daß er ſie voraus ſehen oder ändern können, ſeinen Endzweck zerſtören. Wer in Beſtürzung und Traurigkeit durch eine Gallerie voll ſchöner Schildereyen geht, von dem iſt es nicht zu verwundern, wenn er dieſelben nicht einmal gewahr wird, geſchweige denn das natürliche davon betrachtet. Aber ein jeglicher der da nachahmet, würde wider ſeinen Endzweck handeln, wenn er durch ſeine Bilder ſelbſt zu ſo heftigen Empfindungen Anlaß gäbe, daß das Gefühl von der Schönheit der Nachahmung, dadurch entweder geſchwächt oder ganz und gar unterdruckt würde. Man könnte mir vielleicht den Einwurf machen: daß es nicht möglich wäre, durch die Nachahmung eine Empfindung zu wege zu bringen, welche das Vergnügen davon unterdrücken könnte. Etwas das ſich einem Blicke in der Einbildungskraft vorſtellet, hat niemals ſo ſtarken Eindruck, als was man wirklich wahrnimmt. Diejenigen Empfindungen aber, welche von einem Bilde außer dem Vergnügen, das es zu wege bringt, erwecket werden, ſind nicht wirkliche Empfindungen einer Traurigkeit, eines Schreckens, eines Ekels oder dergleichen; ſondern es ſind nur Vorſtellungen derſelben Sachen, welche folglich niemals ſo ſtark ſeyn können, als dieſe Leidenſchaft ſelbſt. Folglich könnte [423] man ſagen, können ſie auch nicht ſo kräftig ſeyn, daß ſie eine wirkliche Empfindung des Vergnügens, ſo ein Bild erwecket, erſticken könnten. Aber ungeachtet es wahr iſt, daß das Vergnügen, welches die Aehnlichkeit wirket, meiſtentheils die einzige wirkliche Empfindung iſt, die aus einem Bilde entſteht, und daß bey nahe alle andre Empfindungen, die dadurch hervorgebracht
55] werden, nichts anders, als lebhafteſte Einbildungen ſind: ſo

kann dennoch die lebhafteſte Einbildung einer nicht ſo gewaltſam einnehmenden Sache überwiegen. Das Unglück eines andern rührt uns nicht ſo ſehr, als unſer eignes. Dem ungeachtet wird ein großes Unglück eines andern uns ſtärker bewegen können, als ein kleiner Verluſt, den wir ſelbſt erlitten. Unterdeſſen iſt auch bey vielen Bildern, wenn ſie der Einbildungskraft durch einen Eindruck der Sinnen mitgetheilet werden, außer dem Vergnügen, das aus der Nachahmung herſtammt, etwas, welches wirkliche Leidenſchaften und nicht bloße Einbildungen in dem Verſtande der Menſchen erwecket. Die Furien des Aeſchylus, die ſich auf dem Theater zeigten, machten eben dadurch ein ſo großes Schrecken, weil ſie in die Sinne fielen, und ſie wirklich rührten. Es giebt auch Empfindungen, bey welchen es in der That ſo ausgemacht nicht iſt, daß eine Vorſtellung in der Einbildungskraft nicht ſo ſtark wäre, als eine Vorſtellung in den Sinnen von eben derſelben Sache. Denn zuweilen fühlt die Vorſtellung in der Einbildungskraft, daß man eine Sache genauer zergliedert, von welcher man die Augen hinwegwenden [424] würde, wenn man ſie von außen ſähe. Der Ekel dünkt mich von dieſer Art zu ſeyn. Er wird lange nicht ſo ſehr durch den Anblick einer ekelhaften Sache, als durch eine vollſtändige Erzählung erwecket. Und ich bekenne, daß ich viel lieber ein recht häßliches altes Weib ſehen, als eine recht ausführliche Schilderey davon leſen will. Dieſen Fehler alſo zu vermeiden und bey denenjenigen, für die man nachahmet, nicht ſchlechten Dank zu verdienen, wenn wir ihnen an ſtatt vergnügter Empfindungen verdrießliche verurſachten, muß man überlegen, wie ſtarken Eindruck eine jegliche Art der Nachahmung, ſo wohl im Abſehen auf ihre Aehnlichkeit, als im Abſehen auf die Empfindungen die ſie ſonſt zuwege bringt, verurſache, und ſie ſo einrichten, daß die Empfindung der Aehnlichkeit allezeit einen Vorzug vor allen übrigen Empfindungen behalte. Jegliche Art der Nachahmung hat hierinnen ihre eignen Wirkungen. Einem Maler iſt es erlaubt, eklere Sachen zu ſchildern, als einem Poeten; weil [eine genaue Erzählung einer ekeln Sache viel unangenehmer

ist, als ein geschwächter Anblick derselben. Auf epische Art ist es erlaubt schrecklicher nachzuahmen, als durch theatralische Vorstellungen. Und wenn man alles dieses untersuchet hat und findet, daß eine gewisse Sache Eigenschaften hat, die einen verdrießlichen und einen stärkern Eindruck machen würden, als den die Beobachtung der Aehnlichkeit macht: so hat man nur zwey Mittel diesem Fehler auszuweichen. Entweder man läßt eine solche Sache gar fahren, oder wenn sie mit so vielen Schönheiten verbunden ist, daß es Schade [425] wäre, die Nachahmung zu unterlassen: so verbirgt man dasjenige, was diese ungleichen Empfindungen machen könnte; man schwächt bey der Nachahmung die Kraft desselben, und schildert eine Sache lieber weniger lebhaft und weniger natürlich ab, ehe man die ganze Frucht seiner Nachahmung durch eine allzuhochgetriebne Natürlichkeit verlieren sollte. Es würde den Zuschauern als etwas, das den Wohlstand beleidigte, einen verdrießlichen Eindruck machen, wenn wir die Venus, oder die Amerikaner nackend, oder nur in so einer Kleidung, die dem Nackenden gleich sähe, auf das Theater bringen wollten. Ehe wir aber dessentwegen alles dasjenige entbehren, was diese Caraktere für schönes in unserm Verstande wirken können: so ist es besser ihnen eine Kleidung zu geben, die von ihrer eigentlichen Art sich zu tragen, so wenig als möglich, abgehet, und uns an ihnen zu vergnügen, wenn sie wider die Natur gekleidet sind; als uns an ihnen zu ärgern, wenn sie der Natur nach ungekleidet erschienen. Wenn man das Zucken eines Sterbenden, und das Schäumen eines Rasenden auf dem Theater in einem etwas hohen Grade zu sehen bekäme: so würde es Entsetzen verursachen. Es ist also besser, aus diesen beyden Dingen, was sie leidliches haben zu wählen, und einen Tod ohne Entsetzen, und eine Raserey, die nichts Abscheuliches hat, vorzustellen, als entweder sich diesem Abscheu auszusetzen, oder sich des Ver-
[157] gnügens zu berauben, das man aus guten Bildern dieser Sachen schöpfet.

[426] §. 24. Wenn die Ordnung die durch die Nachahmung gewirket wird, und aus der

in der Aehnlichkeit eines Palaſtes, woran alle Theile abgemeſſen ſind. Ich ſage dieſes nicht, als ob nicht eine wilde Gegend andre Schönheiten hätte, derentwegen ſie verdiente nachgeahmt zu werden; ſondern nur dieſe beſondre Vollkommenheit eines Vorbildes zu erläutern. Kurz! je mehr Ordnung an dem Vorbilde ſelbſt iſt, je mehr Vollkommenheiten es beſitzt; deſto ſchöner iſt es zur Nachahmung, wenn alles übrige dabey übereintrifft: nämlich wenn das Subject geſchickt iſt, die Aehnlichkeit eines ſolchen Vorbildes anzunehmen, und wenn der Nachahmende einer ſolchen Nachahmung gewachſen iſt. Eine der größten Vollkommenheiten eines ſolchen Vorbildes, wenn es zumal mehr in den Verſtand als in die Sinne fällt, iſt, wenn das Vorbild unterrichtet. Es vergnügt den Verſtand des Menſchen nichts ſo ſehr, als was ihn lehret, zumal ohne daß es ihn zu lehren ſcheint. Denn auch alle diejenigen, die das Anſehen haben, daß ſie ſich allem Unterrichte widerſetzen, widerſtreben nicht dem [428] Unterrichte ſelbſt, und dem Glücke etwas zu lernen, ſondern nur dem Scheine, daß ſie etwas nicht gewußt hätten, und es von andern lernen ſollten; da ſie hingegen ein großes Vergnügen haben, wenn ſie unter einem andern Scheine ihre Wiſſenſchaft vermehren können. Folglich ſind diejenigen Vorbilder die angenehmſten, welche die lehrreichſten ſind. Außer dieſem hat man allezeit die Vorſtellung von einer lehrreichen Sache, als welche am eheſten der Mühe werth iſt, gemerket zu werden, viel deutlicher in ſeinem Verſtande, als die Vorſtellung von Kleinigkeiten. Folglich kann man auch die Aehnlichkeit von dem Bilde einer ſolchen Sache viel deutlicher einſehen. Endlich iſt es allezeit eine Sache, welche die Klugheit rathen wird, mit einem ſo angenehmen Hauptzwecke eine ſo edle Nebenabſicht, zu verbinden, da man ſie beyde zugleich erhalten kann, und eines das andre befördert. Es iſt deswegen nicht zu befürchten, daß man allezeit auf einerley Vorbild fallen würde, wenn man allezeit das Vollkommenſte wählen ſollte. Es iſt ſehr ſelten, in zwey verſchiednen Fällen, einer-
9] ley Vorbild das Vollkommenſte; weil bey einer ieglichen

Nachahmung andre Nebenabsichten zusammen kommen, welche immer einem andern Vorbilde den Vorzug vor den übrigen zuwege bringen. Wenn ich alle Regeln von der Wahl des Vorbildes hier zusammen bringen wollte: so würde ich nicht allein einen besondern Abschnitt hierzu nöthig haben; sondern ich würde auch aus einer allgemeinen Abhandlung ausschweifen, und mich in die Untersuchung der Vorbilder bey einer jeden Kunst be-[429]sonders einlassen müßen. Endlich würde ich auch in der Dichtkunst etwas überflüßiges thun, nachdem man von der Wahl der Materie und von der Kunst derselben ein neues Ansehen und mehrern Glanz zu geben, von dem Wunderbaren, das sich in dem Inhalte eines Gedichtes befindet, und von dergleichen Dingen schon Abhandlungen hat, welche sattsam ausgeführet sind. Dergleichen willkührliche Ordnung und Vollkommenheit, womit man die nothwendige Ordnung, die aus der Nachahmung entsteht, verknüpft, kann auch in dem Subjecte der Nachahmung seyn. Und auch diese kann zuweilen etwas beytragen, die Ordnung die aus der Aehnlichkeit entsteht, deutlicher zu machen, zuweilen kann sie gegen dieselbe gleichgültig seyn. Von der erstern Art ist in der Dichtkunst dasjenige, was man poetische Schreibart nennete. Es ist möglich, eine Schilderey von einer Sache zu machen, ohne sich dessentwegen solcher Worte zu bedienen, die von andern Sachen entlehnt, und bey dieser Gelegenheit nur gleichnißweise gesagt sind. Die Strophe des Herrn Prof. Gottscheds, die ich schon angeführt habe:

Schaue, wie sich Haupt und Glied
Fleisch und Bein so künstlich fügen,
Wie sich Flächs und Sehne zieht,
Wie die vollen Muskeln liegen.
Gieb auf deiner Adern Menge
Und des Blutes Kreislauf acht,
Den das Herz mit reger Macht
Durch sein spritzendes Gedränge,
[430] In die kleinsten Zäsern treibt,
Daß kein Pünktchen saftlos bleibt.

iſt, wie mich dünkt, von dieſer Art. Und wenn das Vorbild ſeine ſehr große Vollkommenheit hat, ſo hat es des Hülfsmittels einer geblümten Schreibart am wenigſten nöthig. Aber wenn man eine Schilderey die entweder länger als dieſe, oder nicht von ſo vollkommnen Dingen hergenommen wäre, mit lauter eignen Worten machen wollte: ſo würde dieſelbe matt und kraftlos werden. Ich darf ebenfalls nicht weiter ausführen, was eine ſolche Schreibart der Nachahmung für Dienſte thut, da es ſchon von vielen Alten und Neuen ſattſam ausgeführet iſt; und da dieſes Hülfsmittel der Poeſie öfters für das wahre Weſen derſelben angeſehen worden. Alles was man von Figuren ſagt, was von Gleichniſſen geredet wird, gehört, in ſo weit es zu einer epiſchen Beſchreibung gebraucht wird, zu dieſen Zierrathen der poetiſchen Nachahmung. Nur dieſes will ich anführen. Wie die willkührlichen Zierrathen der Nachahmung, wenn ſie mit Maaße gebraucht werden, die Bilder lebhafter machen: alſo verdunkeln verſchiedne derſelben die Bilder, wenn dieſe Schönheiten allzuhäufig angebracht werden, und machen, daß man das Bild und die Aehnlichkeit deſſelben in währender Betrachtung dieſer Nebenſchönheiten aus den Gedanken verliert, und ſich von dem Hauptzwecke verirret, indem man auf angenehmſcheinende Nebenwege geführet wird.

Dieſes ſind in einem ganz kurzen Begriffe meine Gedanken von der poetiſchen Schreibart, welche in [431] einer Abhandlung von der Nachahmung nicht ausgeführet werden können, ſondern eine eigne Abhandlung erfordern; welche ich aber nicht nöthig habe, vorzunehmen, indem dieſelbe unter allen Materien der Dichtkunſt diejenige iſt, ſo man am
31] meiſten und beſten ausgeführet findet. Man wird gleichwohl in allem dem, was ich jemals geſagt habe, nichts finden, welches zu der Beſchuldigung die man mir gemacht, Anlaß geben können: daß ich nämlich jemals einen Dichter aus dem Grunde getadelt hätte, weil ſein Ausdruck unerhört wäre. Meines Erachtens ſollte man niemals von einem Ausdrucke das Urtheil fällen, daß er zu verwegen oder unerhört ſey: weil weder die Verwegenheit; noch die Neuig-

keit, sondern, nichts, als die Unrichtigkeit eines Ausdruckes strafbar seyn kann, wenn derselbe entweder an sich selbst, oder in Absicht auf den Carakter der Person die ihn vorbringt, übel gesagt ist. Und an statt, daß man zu den dunkeln Worten verwegen und unerhört seine Zuflucht nehmen sollte: so sollte man lieber die Gründe dieser Unrichtigkeiten suchen, welche die Sache allemal gewisser entscheiden könnten. Uebrigens ist das Wort unerhört, einer sehr großen Zweydeutigkeit unterworfen. In dem gemeinen Leben sagt man: das ist unerhört! wenn man sagen will, das ist ausschweifend, das ist so wunderlich, daß man niemals vermuthet hätte, etwas dergleichen zu hören. In einer edlern Schreibart aber wird dieses Wort öfter für etwas, welches noch nicht gehöret worden, und neu und wunderbar ist gebraucht. Ich führe dieses darum an, weil ich wünschte, daß die[432]ses Wort behutsamer gebraucht würde; damit man in den Streitigkeiten, so über das unerhörte in der poetischen Schreibart entstanden sind, wenigstens den Misverstand vermeiden möchte.

Das Sylbenmaaß in der Dichtkunst ist ebenfalls eine solche Vollkommenheit, welche das Vergnügen zu befördern mit der Nachahmung verbunden ist. Und die ersten Erfinder der Dichtkunst haben, diese willkührliche Sache so genau mit derselben verknüpfet, daß man von dem Wesen derselben abgeht, und eine neue Art der Nachahmung erfindet, wenn man der Dichtkunst das Sylbenmaaß benehmen will. Dieses ist, [was ich von der Nachahmung überhaupt zu sagen gefunden. Ich zweifle nicht, daß ein anderer noch ein mehrers finden wird, wenn er eine Wissenschaft in der Musik, in der Malerey, in der theatralischen Vorstellungskunst und in andern Künsten, die Natur nachzuahmen besitzet, von denen ich mich keiner besondern Kenntniß rühmen kann. Ich habe aber wenigstens dasjenige, was ich über diese Sache gedacht, andern mittheilen und denselben überlassen wollen, was ich abgehandelt, entweder zu verbessern oder zu gebrauchen.

J. Elias Schlegel.

Vorrede des Ueberſetzers

zu

Der

Ruhmredige,

Ein

Luſtſpiel in Verſen,

in fünf Aufzügen.

Aus des

Herrn Nericault Destouches,

Mitglieds der Franzöſiſchen Akademie,

Franzöſiſchen überſetzt.

[Druckverzierung]

Leipzig, 1745.

bei Johann Michael Teubner.

[Druckverzierung]

[Bl. 2a] Ich würde dem Ruhme des Destouches zu nahe treten, wenn ich hier ſein Herold werden wollte. Meine Leſer würden mit Recht auf mich ungehalten werden; denn ſie könnten glauben, ich traute ihnen eine ſolche Gleichgültigkeit gegen die ſchönen Wiſſenſchaften zu, daß ſie von den Verdienſten eines ſolchen Mannes nichts wüßten, der in einer Gattung vom Witze die ganze Welt auf ſich aufmerkſam machen können, worinn er doch einen Moliere zum Vorgänger gehabt. Destouches hat die Schwierigkeit, ſich nach dem Moliere hervor zu thun, ſelbſt wohl gefühlt. In ſeiner Vorrede [Bl. 2b] zu dieſem Luſtſpiele ſagt er: „Bey meinen Werken kann ich mir weiter mit keiner andern Ehre ſchmeicheln, als daß eine Art der Neuheit in meinen Luſtſpielen zu herrſchen geſchienen hat, ob es gleich nach den

über die Comödie in Verſen in Leipzig geführt haben, machte mir zuerſt Luſt, die Ueberſetzung einer Comödie in Verſen zu wagen.

Man darf darum nicht vermuthen, daß ich mich zu einer Parthey öffentlich ſchlage. Ich möchte wählen, welche ich wollte: So würde mein Urtheil allzu partheyiſch ſcheinen. Lenkte ich mich auf die [Bl. 3 b] Seite der Comödie in Verſen: So würde es ſcheinen, als ob ich meiner Arbeit verdeckter Weiſe einen Werth beylegen wollte. Bekennte ich mich aber zu der Parthey, welche die Comödien in Verſen verwirft: So würde es ſcheinen, als ob ich mich wegen der Mühe und Schwierigkeiten, die mir die gereimte Comödie verurſacht, an derſelben rächen wollte. Ja wenn ich die Meynung meines Herzens aufrichtig würde geſtehen ſollen: So zweifle ich, ob ich ſie ihm würde geſtehen können; weil ich ſelbſt nicht weis, ob ich hierinn eine Meynung habe. Es iſt nicht allzu lange, daß ich noch Anhänger von einer Seite war. Doch da die meiſten Menſchen immer erſt wiſſen, und nach dieſem zweifeln lernen: So ſind itzt die Gründe der Gegenſeite von der, welcher ich anhieng, in meinen Augen weder ſo ſchwach, daß ſie mich nicht wankend machen ſollten, noch ſo ſtark, daß ſie mich überzeugen ſollten.

Itzt glaube ich, wenn ein Grund die gereimte Comödie ſtürzen kann: So iſt es nicht der, welcher mehr beweiſe, als er ſoll, und alle Künſte zugleich träfe, die der Natur nachahmen. Ich rede hier nämlich von dem, welchen man wider die Opern, vielleicht nicht glücklicher, als wider die gereimten Comödien, gebraucht hat. Hat man bey der Oper geſagt, es wäre unnatürlich, daß Helden ihre Thaten, ihren Zorn und ihr Mitleid [Bl. 4 a] ſängen: So hat man wider die Comödie in Verſen eingewandt; es wäre unnatürlich, daß Bürger ihre Entſchlüſſe und Einfälle reimten. Wenn es aber in der Dichtkunſt unnatürlich iſt, den Handlungen des bürgerlichen Lebens in Verſen, und den Gemüthsbewegungen der Helden in Verſen und Muſik zugleich nachzuahmen: So iſt es auch in der Bildhauerkunſt unnatürlich, belebten Körpern durch unbelebte Körper, und z. E. ſchwarzen behaarten

Art, zu reden, einem Luſtſpiele giebt, [Bl. 5a] weichen müſſe. Auf den Beweis und auf die Widerlegung dieſes Grundes kömmt entweder die Verdammung oder die Losſprechung der Comödie in Verſen an. Daß die Comödie in Verſen den Franzoſen nicht unmöglich ſey, und daß es bey ihnen nicht nothwendig ſey, daß die dialogiſche Art zu reden darunter leide, haben Moliere, Destouches, Regnard, der Verfaſſer des Modevorurtheils ꝛc. durch thätige Beweiſe gezeigt. Der Streit iſt alſo bloß auf die deutſche Comödie in Verſen einzuſchränken. Man darf den Streit nunmehr doch noch nicht für geendigt halten, und ſchlieſſen, wenn der Zwang des franzöſiſchen Sylbenmaaſſes die dialogiſche Art, zu reden, nicht undialogiſch macht; ſo wird es von dem Zwange des deutſchen Sylbenmaaſſes eben ſo wenig zu beſorgen ſeyn. Die deutſche Proſodie iſt eine weit ſtrengere Tyrannin, als die franzöſiſche iſt. Wir haben lange und kurze Sylben, unſer Sylbenmaas verlangt alſo ihre richtige Abwechſelung, vornehmlich aber in den Comödien, deren Natur nothwendig die reinſten Verſe erfordern wird. Die Franzoſen haben keine langen und kurzen Sylben, alſo kann auch ihr Sylbenmaas keine Beobachtung derſelben verlangen.

Es iſt Zeit, daß ich meine Leſer dieſes Geſchwätzes wegen um Verzeihung bitte, da ich mehr philoſophirt, als ich geſollt. Vielleicht glauben ſie, daß ich nur meine Meynung heimlich befeſtigen [Bl. 5b] wollen, da ich dargethan, warum ich zur Zeit hierinn keine Meynung habe. Diejenigen, die von den Schwierigkeiten der gereimten Comödie überzeugt ſind, und ſich zu meiner Ueberſetzung darum nichts gutes verſprechen, kann die Güte des Originals, welches Schönheiten zu verlieren hat, einigermaaſſen zufrieden ſtellen.

Meine Ueberſetzung wagt ſich alſo in die Welt? Kann ſie auch wohl aufgenommen werden, da man die Ueberſetzer faſt für Verräther an ihrem Vaterlande und für Feinde des deutſchen Ruhmes hält? So bald man eine neue Schrift erſcheinen ſieht; ſpricht man: Es iſt doch nicht etwan eine Ueberſetzung? Ich weis nicht, ob dieſe ſtrengen

Vorrede

zu

Theatraliſche Werke,

Durch

Johann Elias Schlegel.

[Druckverzierung]

Coppenhagen,
bey Frantz Chriſtian Mumme,
Buchhändl. auf der Börſe.
1747.

[= Von der Würde und Majestät des Ausdrucks im Trauerspiele. Werke 3, 213—240]

[Druckverzierung]

[3] Da gegenwärtigen theatraliſchen Stücken die Gelegenheit gefehlet hat, die Probe öffentlicher Vorſtellungen auszuſtehen, ſo kann ich deſtoweniger davon ſagen, ob ich hoffen darf, daß ſie gefallen werden. Von andern Werken urtheilen zu können, iſt es genug wenn man ſie geleſen hat: hingegen dieſe Art von Schriften hat zwo Proben auszuhalten, welche beyde gleich furchtbar ſind, nehmlich die öffentliche Vorſtellung und den Druck. Der Zuſchauer urtheilet öfters anders davon, als der Leſer, den erſtern ſchläfert dann und wann dasjenige ein, was den letztern ergötzet hat; und hinwiederum eben derſelbe Menſch widerrufet öfters als Leſer den Ausſpruch von der Güte eines Werkes, den er als Zuſchauer ſelbſt gethan hat. Ich werde alſo in Geduld erwarten müſſen, ob mein Fleiß den ich angewandt, Leuten die ſich vergnügen wollen, einige Stunden zu vertreiben verloren ſey, oder nicht.

[4] Das Trauerſpiel Canut iſt vor einigen Mo-

zehen Verſe mehr von denenjenigen übrig, woraus es anfangs beſtanden. Ich hatte nicht allein beſchloſſen, dieſes Trauerſpiel ganz zu unterdrücken, ſondern auch dieſen Vorſatz ſchon ausgeführet, als mir eine Abſchrift davon in die Hände fiel, die ein guter Freund ohne mein Wiſſen davon behalten hatte. Ich hatte die Schwachheit zu glauben, daß es verbeſſert werden könnte, und ich ward für dieſe Schwachheit geſtraft, indem ich die Mühe hatte, das ganze Stück um zu arbeiten, da der Anfang einmal gemacht war. Dieſes war nicht genug. Da ich es von neuem betrachtete, 1
ſo fand ich, daß wie es gemeiniglich mit Arbeiten gehet, die in der erſten Anlage nicht mit gnugſamen Fleiß gemachet ſind, die Verbeſſerung wider einer neuen Verbeſſerung bedurfte. Und ob ich gleich auch dieſe Verbeſſerung daran gewandt, ſo fürchte ich, daß noch immer Flecken übrig geblieben ſeyn 1
werden, und [6] daß ſich beſonders immer noch Redensarten darinnen erhalten haben möchten, die der Würde des Trauerſpiels nicht gemäß ſind, und wovon doch eine einzige genug iſt, die Empfindungen der Zuſchauer welche man durch die Abbildung edler Leidenſchaften zu erwecken geſucht, wieder 2
zu unterdrücken.

17] Dieſe Würde und Majeſtät des Ausdruckes in dem Trauerſpiele iſt eine ſo wichtige und nothwendige Eigenſchaft deſſelben, daß ich mich nicht enthalten kann, darüber einige Anmerkungen zu eröffnen, die ich theils mit meinem theils 2
mit andrer Poeten Schaden gemacht habe.

Die Regeln, wornach ſich der Ausdruck der Reden in einem Trauerſpiele richten ſoll, gründen ſich theils auf die Begriffe, die wir von den Helden haben, ſo uns darinnen vorgeſtellet werden, theils auf die Wichtigkeit der Handlungen, 3
die man darinnen abbildet, theils auf den Endzweck, den man dadurch zu erhalten ſuchet, nehmlich auf die Erweckung und Verbeſſerung der menſchlichen Leidenſchaften.

Wenn wir in unſerm Umgange uns die Mühe geben, den Unterſchied eines Menſchen, der nebſt einem guten 3
natürlichen Verſtande eine anſtändige und edle Erziehung und viel Umgang mit der Welt gehabt, von denenjenigen, die

man auf eine ganz gemeine Art aufwachſen laſſen, zu beobachten, ſo werden wir finden, daß ſie beſonders in der Art, die ſie ihren Reden geben, und in der Wahl ihrer Ausdrücke von einander abgehen. Der [7] wohlerzogenſte und verſtändigſte Menſch hat nicht allemal Gelegenheit, andre Sachen zu ſagen, als die auch der gröbſte bey eben dergleichen Umſtänden ſagen würde. Aber die Worte ſind bey dem erſtern beſſer geſetzt, als bey dem letztern. Der erſtere vermeidet alle Begriffe, welche andern die Gedanken geben könnten, als ob er nicht immer mit den edelſten Sachen umgienge. Er hütet ſich ſeine Worte von verächtlichen Dingen zu entlehnen. Er hänget nicht an den gemeinen Redensarten, welche deßwegen faſt ohne Bedeutung ſind, weil ſie von ſo vielen Leuten bloß aus dem Gedächtniſſe geſaget werden, ohne zu wiſſen, was man darunter verſteht. Und wenn er auch gewöhnliche Redensarten ſaget, ſo iſt es in einem ſolchen Zuſammenhange, daß man ſieht, daß er etwas dabey gedacht habe. Auch ganz einfältigen Reden weiß er einen gewiſſen Schwung zu geben, der ſie ſo angenehm machet, daß man es annimmt, als ob er auch damit etwas merkwürdiges geſagt hätte. In allem was er vorbringt, zeigen ſich ohne Zwang und ohne daß er ſelbſt merket, die Kennzeichen, daß er die Sachen mit mehrerer Aufmerkſamkeit und Scharfſinnigkeit zu betrachten weiß, als andre. Er nimmt nur als im Vorbeygehen tauſend Einfälle mit, welche zeigen, daß ſein geſchäftiger Geiſt in der größten Geſchwindigkeit Dinge gegen einander halte, und auf alle Seiten drehe, und weil es ihm nichts außerordentliches ſcheinet, Verſtand zu haben, ſo ſagt er dieſe Gedanken, ohne daß man merket, daß er ſie ſuche, und ohne daß er ein Wort bloß da=[8]rum verliert, um etwas ſchönes anzubringen. Den Pedanten hingegen, Petits-Maitres oder überhaupt Leuten, die einen ſo mittelmäßigen Verſtand haben, daß ſie ſich etwas darauf zu gute thun, überläßt er, Ausſchweifungen zu machen, und zehen Dinge zu ſagen, die zur Sache nicht gehören, um nur endlich einmal die Gelegenheit herzuziehen, daß ſie einen ſinnreichen Einfall vorbringen können. Unter-

deſſen darf man nicht von ihm vermuthen, daß er Kleinigkeiten, die nichts merkwürdiges an ſich haben, auf eine beſondere Art ſagen, und wie Moliere ſpricht, nicht anders als mit einem ſpitzfindigen Einfalle zu trinken fodern ſolle. Sein Verſtand hält ſich bey Dingen nicht auf, die weiter keine Betrachtung verdienen, als daß man nöthig hat, ſie zu ſagen, und aus eben dieſer Urſache ſagt er ſie ſo kurz, als möglich iſt.

9] Redet ein ſolcher Menſch nicht beſtändig ſo, ſo wird er es doch alsdann allemal thun, wenn er auf ſich ſelbſt Achtung giebt, wenn er mit Leuten redet, für die er Achtung haben ſoll, und wenn er in wichtigen Dingen begriffen iſt. Stellet man ihn noch über dieſes in wichtige Umſtände, an denen ſein Herz Antheil nimmt, ſo wird ſeine edle Art ſich auszudrücken, dadurch nicht abnehmen. Die Gemütsbewegungen lehren den Menſchen kennen, ein wohlerzognes Gemüt läßt ſich nirgend edler finden, als in den Leidenſchaften, ſo wie eine pöbelhafte Seele ſich nirgend niederträchtiger ſehen läßt. Alle Eigenſchaften, die ich itzo von den Reden eines wohlerzogenen Menſchen angegeben habe, erſcheinen alsdenn in noch ſtärkerm Grade. Er fühlet zwar eben die Leiden[9]ſchaften, welche gemeine Herzen empfinden, aber wenn die letztern bey den geringſten Kleinigkeiten nichts als O! und Ach! auszurufen wiſſen, oder im Fall ſie erzürnet ſind, die Sprache mit neuen Schimpfwörtern bereichern: ſo zeiget ſich bey ihm die Größe ſeiner Leidenſchaften aus den Betrachtungen, die er über die Urſache derſelben machet. Er hat wie von allen Sachen alſo auch von dem, was er ſelbſt fühlet, viel deutlichere Begriffe als andre, und indem er die Gründe deſſen anführet, was er fühlet; ſo rührt er alle diejenigen, die ihn anhören, an ſtatt daß andre entweder nicht rühren, oder zu lachen machen, je mehr ſie ſich ungeberdig ſtellen. Nur in dem allerheftigſten Erſtaunen, wenn der Verſtand betäubet und als vom Donner gerührt iſt, drückt ſich ſein Zuſtand durch eine Ausrufung und durch ein beredtes Schweigen aus, bis er mit ſeinen Gedanken auch die Sprache wiederbekömmt.

wir unter den erhabnen Menſchen diejenigen herausnehmen, die ſich durch ihre kühnen oder großmüthigen Thaten, und kurz, durch ihre edle Art zu denken, vor andern ihres Standes hervorthun, und die wir Helden nennen; und eben dieſe
1] Begriffe bekommen noch einen neuen Zuſatz, wenn zu dieſer Ehrerbiethung gegen die Helden auch noch diejenige kömmt, die wir gegen das Alterthum tragen. Wenn man von einem berühmten Manne hört, ſo iſt das gewöhnlichſte, daß man wünſchet, ihn zu ſehen und ihn zu hören, und wenn man ſich unterſuchet, warum man dieſes wünſche, ſo wird man finden, daß es aus der einmal gemachten Einbildung herrühret, weil man glaubt, daß ein Mann, der ſo viel Ruhm erlangt, unfehlbar ein viel anſtändigeres Weſen an ſich haben, und viel edler und beſſer reden müſſe, als diejenigen, die dieſen Ruhm nicht erlanget haben. Eben ſo, wie man aus Ehrerbiethigkeit geneigt iſt, zu glauben, daß die Menſchen, ſo vordem gelebt, größer an Geſtalt geweſen ſeyn müſſen, als wir: ſo kann man auch den Begriff nicht ablegen, daß die Helden des Alterthums größer an Geiſte als die itzigen geweſen ſeyn müſſen, und man wird hierinnen beſtärket, weil die Geſchichte uns nichts als merkwürdige Dinge und merkwürdige Reden von ihnen aufbehalten, und alles dasjenige unterdrücket haben, was ſie in unſern Augen erniedrigen und gewöhnlichen Menſchen gleich machen könnte. Ich geſtehe es zu, alle dieſe Einbildungen ſind großen Theils ein Irrthum, aber [12] ein ſo eingewurzelter Irrthum, daß dieſe Begriffe immer wieder kommen, wenn wir auch von dem Gegentheile überzeugt ſind, ſie ſind ein allgemeiner Irrthum, nach welchem alſo ein Poet ſich richten muß, und noch dazu ein Irrthum, der zum Zwecke des Poeten dienet, weil er ohne denſelben die Erregung der Gemütsbewegungen, die er durch das Trauerſpiel zu erwecken ſucht, weit ſchwerer und lange nicht in demſelben Grade erhalten würde.

Wir nehmen nur an den Empfindungen derjenigen Theil, die wir hochſchätzen, und wir haben hingegen ganz entgegen geſetzte Empfindungen bey den Leidenſchaften derjenigen Leute, die wir verachten. Ihre Thränen machen uns

23] *BAJAZET.*

[II, 1, 93] Oui, je tiens tout de vous, et j'avois lieu de croire,
Que c'etoit pour vous meme une aſſez grande gloire,
En voyant devant moi tout l'Empire à genoux,
De m'entendre avouer, que je tiens tout de vous.
[14] Je ne m'en defens point: ma bouche le confeſſe,
Et mon reſpect ſaura le confirmer ſans ceſſe.
Je vous dois tout mon ſang. Ma vie eſt votre bien.
Mais enfin voulez vous. . . .

ROXANE.

Non, je ne veux plus rien.
Ne m'importune plus de tes raiſons forcées.
Je vois combien tes voeux ſont loin de mes penſées.
Je ne te preſſe plus, ingrat, d'y conſentir.
Rentre dans le néant, dont je t'ai fait ſortir.
Car enfin qui m'arrête? Et quelle autre aſſurance
Demanderois-je encor de ſon indifference?
L'ingrat eſt-il touché de mes empreſſemens?
L'amour même entre-t-il dans ſes raiſonnemens?
Ah! je vois tes deſſeins. Tu crois, quoique je faſſe,
Que mes propres perils t'aſſurent de ta grace;
Qu'engagée avec toi par de ſi forts liens
Je ne puis ſeparer tes interets des miens.
Mais je m'aſſure encore aux bontés de ton frere.
Il m'aime, tu le ſais: et malgré ſa colere,
Dans ton perfide ſang je puis tout expier,
Et ta mort ſuffira pour me juſtifier.
N'en doute point, j'y cours, et des ce moment meme. .
Bajazet, ecoutez, je ſens, que je vous aime.
Vous vous perdez. Gardez, de me laiſſer ſortir.
Le chemin eſt encore ouvert au repentir,
Ne deſeſperez point une amante en furie.
S'il m'echapoit un mot, c'eſt fait de votre vie.

24] Ich will dieſes erſtlich ſo überſetzen, wie ich dafür halte, daß die Majeſtät des Ausdruckes, die ſich in dem Original befindet, auch im Deutſchen beybehalten ſey.

Bajazet.

[15] Ja! alles dank ich dir. Doch hätt' ich Grund zu meynen,
Du würdeſt durch den Ruhm dir ſelbſt belohnet ſcheinen.
Wenn du, kniet dieſes Reich mit Ehrfurcht einſt vor mir,
Mich ſelbſt bekennen hörſt, dieß alles dank ich dir.

Mein Mund gesteht es gern, und wird es nie verschweigen.
Die That soll es dir stets in meiner Ehrfurcht zeigen.
Ich leb aus deiner Gunst. Mein ganzes Blut ist dein.
Doch, sage, willst du wohl. . . .

5 **Roxane.**

Ich will nichts weiter. Nein!
Erzürne mich nicht mehr mit so erzwungnen Gründen.
Ich seh, dein Wunsch ist nicht mit meinem zu verbinden.
Ich zwing, Undankbarer, dich nicht zu deinem Glück.
10 Ich zog dich aus dem Nichts: fall in dein Nichts zurück.
Denn wer hält mich noch auf? was fordr' ich andre Zeichen,
Um wie verschmäht ich sey, Gewißheit zu erreichen?
Wo scheint von meiner Huld sein Herz gerührt zu seyn?
Wo mischt die Liebe sich in seine Reden ein?
15 Nun seh ich es, du glaubst, daß, was ich auch beschliesse,
Die Noth, in der ich bin, dein Wohl versichern müsse.
Die Bande zwischen uns hältst du für allzu fest,
Daß sich von deinem Glück mein Glück nicht trennen läßt.
[16] Doch deines Bruders Herz steht mir noch immer offen.
20 Er liebt mich, wie du weißt. Ich kann Vergebung hoffen.
Dein ungetreues Blut ist was mich retten soll.
Dein Tod ist mir genug, so bin ich unschuldsvoll.
Ich eile, hoffe nicht, daß ich ihn noch verschiebe,
Gleich itzt. . . . Hör, Bajazet, ich fühl, daß ich dich liebe.
25 Du stürzest dich. Gieb acht! laß mich nicht von dir gehn. [
Du siehst den Weg zur Reu, dir itzt noch offen stehn.
Befürcht ein liebend Herz zur letzten Wuth zu zwingen.
Ein Wort, das mir entfährt, wird dich ums Leben bringen.

Und ich will noch eine andere Uebersetzung liefern, welche
30 eben diese Gedanken auf eine Art einkleidet, die der Majestät des Trauerspiels zuwider ist.

Bajazet.

[illegible] ial ich [illegible] zwar dieß alles bloß von dir.
[illegible] gst erkannt, doch dacht ich auch darneben,
[illegible] dafür nicht wenig Ehre geben,
[illegible] d dieses Reich mir künftig unterthan,
[illegible] deine Huld verehrt, bekennen kann.
[illegible] gar nicht ab. Mein Mund muß es gestehen.
[illegible] auch iederzeit aus meiner Ehrfurcht sehen.
[illegible] werthen Hand dank ich mein ganzes Blut.
[illegible] Leben ist ein dir ganz eignes Gut.
[illegible] du gleichwol. Vergieb, daß ich dich frage.

[17] Roxane.

Nein! ich will weiter nichts, daß ich dirs deutlich sage.
Fall' mir nur nicht forthin mit deinen Gründen schwer.
Du ziehst sie ohne das nur mit Gewalt hieher.
Dein Wünschen will sich nicht zu meinem Zweck bequemen.
Und also müßt' ich mich dich mehr zu bitten schämen.
Nein! willige nur nicht, Undankbarer, darein.
Du sollst bald wiederum, was du gewesen, seyn.
Bedenkest du, daß ich dich aus dem Staub erhoben?
Was hält mich noch zurück, was will ich noch für Proben,
Daß du nur gegen mich voll lauter Kaltsinn seyst.
So viel mein zartes Herz ihm heißen Eifer weist:
Wird der Undankbare durch solchen wohl gerühret?
Wird wo ein Fünkchen Glut in seinem Thun gespüret?
[16] Doch halt! ich merk es schon, was du im Schilde trägst.
Du bildest dir wohl ein, so nah du mir es legst;
So müßt ich um nur selbst dem Unglück zu entgehen,
Mit Gnad und Huld für dich doch nimmer fertig stehen.
Ich ließ mich allzu weit mit dir, Betrüger, ein.
Drum denkst du, könn ich mich nicht mehr von dir befreyn,
Und unser Vortheil sey nun gar nicht mehr zu trennen.
Doch glaub, ich werde noch den Bruder beugen können.
Dein Bruder hat mich lieb. Dieß weißt du selber wohl.
Ich weiß schon, wie ich ihm den Zorn vertreiben soll.
[18] Du bist das Opferthier, und ich darf dich nur schlachten,
So wird er mich für rein und für entschuldigt achten.
Dein Tod ist schon genug, den ich befehlen kann.
Ich mache warlich Ernst. Du sollst und mußt daran.
Itzt rennt mein Fuß dahin, in diesem Augenblicke.
Doch ach! ich fühle noch zu sehr der Liebe Stricke
Eh ich dich tödten sollt, wollt ich wer weiß was thun.
Ich meyn es gut mit dir. Drum höre mich auch nun.
Fürwahr, du wirst dich selbst in dein Verderben ziehen.
Nein! mache nicht, daß ich mich muß hinaus bemühen.
Kurz um! itzt hast du noch zur Reue kurze Frist,
Weil dir noch Thür und Thor dazu geöffnet ist.
Drum äffe mich nicht mehr. Und suche nicht mein Rasen
Wenn ich verzweifeln muß, noch stärker anzublasen.
Es kostet mich nicht mehr als nur ein einzig Wort
So holet man dich gleich zum nahen Tode fort.

Die erste Eigenschaft also, die man von dem Ausdrucke eines Trauerspiels mit Rechte fodern kann, ist die Vermeidung aller Redensarten, welche auf gemeine und niedrige Begriffe führen können. Es ist niemand sorgfältiger in

Beobachtung dieſer Regel als die Franzoſen, und man muß zugeſtehen, daß ſo gar die allerſchlechteſten unter ihren Poeten darwider entweder ſehr ſelten oder gar nicht verſtoßen haben. Man wird nur etwas gemeines und geringes thun, wenn man ſich bey der Ausarbeitung eines Trauerſpiels an dieſe Regel alsdann erſt erinnern will, wenn einen entweder der Klang des Verſes und die Begierde ihn geſchwind fertig zu machen, auf die [19] Verſuchung führen ſollten: einen Menſchen, den man haſſet einen Hund oder ſtatt eines Ungeheuers ein ungeheures Thier oder ein ſchändlich Laſterthier zu nennen, an ſtatt eines Schlachtopfers einen Menſchen ein Opferthier zu heißen, (ſo lange es wider die guten Sitten iſt, einen Menſchen ein Thier zu nennen,) einer Frevelthat den Nahmen eines Bubenſtückes beyzulegen, eine Frauensperſon mit dem Worte Weib oder o Weib anzureden, und von den Freyern einer Prinzeßin zu ſprechen. Von Redensarten, welche kein Menſch in einem geſitteten Umgange zumal von vornehmen Perſonen brauchet, verſteht es ſich von ſich ſelbſt, daß ſie in dem Trauerſpiele keinen Platz haben. Es iſt hierbey auch noch ganz wenig gethan, wenn ich die Sprichwörter vermeide, und z. E. von einer Sache die erzwungen iſt, nicht ſage, daß ſie bey den Haaren hergezogen ſey. Auch die eigenthümlichen Redensarten einer jeden Sprache, die den Sprichwörtern allzunahe kommen, oder die auf ein niedriges Gleichniß gegründet ſind, thun in einem Trauerſpiele eine üble Wirkung und erwecken öfters Lachen, wo man Mitleiden zu erwecken ſuchet, theils weil ſie ſo oft gebraucht ſind, daß der meiſte Theil der Menſchen ſie ſagen und anhören, ohne zu wiſſen, was ſie darunter verſtehen, theils weil ſie durch den Mund des gemeinen Mannes ſo oft entehret worden, daß ſie zu einem ſo hohen Grade des Edlen nicht mehr zu brauchen ſind. Zu ſagen, du haſt mir es ſehr nahe geleget, ſich mit einem allzuweit einlaſſen, einen hinter das Licht führen, ſind alles vielleicht gute Redensar|[20]ten, wenn ſie außer dem Trauerſpiele gebraucht werden, wo es ſich ſchickt zu reden, als ob man in ſeiner

Gelaſſenheit wäre, und kein Blatt für den Mund zu nehmen. Auch die wohlgezogenſte Leute brauchen dergleichen dann und wann, aber nicht bey allen Gelegen-
28] heiten, und am allerwenigſten in Umſtänden, welche Achtung auf ſich ſelbſt und auf andre erfodern. Für Helden alſo, welchen man, was edel im Reden iſt, in noch höhern Grade beyleget, ſchicken ſie ſich noch weniger. Einzelne Gleichniß-wörter von niedrigen Sachen, oder die ſonſt allzuabgetragen ſind, ſind der Hoheit des Trauerſpiels eben ſo wenig gemäß: Wenn ich ſage, daß mich jemand äffet, heiße ich mich ſelbſt einen Affen, und wenn ich von einem andern ſage, daß er etwas nachäfft, ſo wird es ebenfalls ein wenig unhöflich herauskommen. Ich wollte nicht gern, daß man zu einem Mörder ſagte, daß unſchuldiges Blut an ſeinen Händen klebte, und von einem Betrüger, daß er eine Liſt ausgeheckt hätte, oder daß ein Unglücklicher klagte, daß ihm die Freude verſalzen ſey. Einige Aus-rufungen, welche von ſchlechten Perſonen ſehr oft bey Kleinig-keiten gebrauchet werden, als zum Exempel, daß es GOtt erbarme! Und einige kleine Verbindungswörter als z. E. Kurz um, für kurz: Ach ja! für ja; ingleichen Ey, was? ... warlich! ... fürwahr! ... gehören aus dieſem Grunde ebenfalls unter die verworfnen Redensarten. Die Worte Nebenbuhler, wofür ich gleichwol kein andres weiß, Maul, Weib ſind in einigen Provinzen Deutſch-
[21] lands ſo unedel als ſie in andern leidlich ſind, und aus dieſem Grunde zum Trauerſpiele ziemlich unbequem, oder wenigſtens ſehr behutſam zu brauchen. Man kann ſehr oft Worte durch den Zuſammenhang unedler machen, als ſie ſind, und andre wiederum durch eben dieſes Mittel heben, die ſonſt nicht zu erleiden ſtünden. Ich will z. E. das Wort ſchlachten nicht ganz verwerfen. Wenn ich einen Menſchen der Grauſamkeit beſchuldige, und ihm ſage, Sprich! Mörder, hat dein Schwerdt noch nicht Menſchen genug geſchlachtet: ſo glaube ich wird man darwider nichts einwenden können; wenn ich aber ſage:

130] Die Wahl desjenigen Umstandes von einer jeden Sache, der sich vor andern am besten zum Endzwecke schicket, die Kunst ganz gewöhnlichen Gedanken das Ansehen der Neuigkeit zu geben, die Geschicklichkeit überall im Vorbeygehen Gedanken und Einfälle anzubringen, ohne daß es scheinet, daß man sich darum Mühe geben, und etwas besonders sagen wolle, sind die größten Kunstgriffe, welche dem [23] Ausdrucke diese Eigenschaft zuwege bringen. Voltaire führet in der Vorrede seiner Marianne zwey Exempel an, eines aus der Phädra des Racine, und eines aus der Phädra des Pradon, welche beyde fast durch nichts anders als durch den Ausdruck unterschieden sind, und zwar dadurch, daß dem Pradon dieser Schwung und diese feine Art des Vortrages fehlen, die hingegen im Racine in der grösten Vollkommenheit zu finden sind. Ich kann mich auf keine größre Erfahrung berufen, als eben auf die Phädra des Racine, und wer ein feiner Kenner der Trauerspiele werden will, dem weiß ich kein beßres Mittel an die Hand zu geben, als eben diese beyden Arbeiten eines guten und eines mittelmäßigen Poeten gegen einander zu halten. Ich will zwar nicht mit dem Voltaire behaupten, daß fast der ganze Unterscheid beyder Stücken in dem Ausdrucke der Verse bestehe. Die Helden des Pradon stellen sich in allen seinen Stücken hin und wieder ungeberdig, wenn sie nicht nöthig hätten in außerordentliche Bewegung zu gerathen, und sie sind hingegen ganz gelassen, wenn man denken sollte, daß sie voller Entsetzen und in den größten Leidenschaften seyn würden. Gewiß ist es aber, daß ein großer Unterscheid von beyden eben in der Feinigkeit dieses Schwunges der Rede bestehet, Racine ist darinnen besonders vor allen tragischen Poeten ein Meister, und seine Kunst hierinnen hat bey jedem neuen Stücke, das er ausgearbeitet, zugenommen. So ungekünstelt und niedrig die Rede des Bajazet ist, die ich oben angeführet habe, und so niedrig sie seyn soll, da nichts weniger der Hoheit der Gedanken fähig ist, als die Ehrerbietigkeit und Unterwürfigkeit: so sehr unterscheidet sie sich durch diese Feinig=[24]keit, und
231] daß ich mich des Französischen Wortes bediene, delicatesse

und der Majestät des Trauerspiels zuwider lauffen, wenn man sich bemühen wollte, Sachen mit einer ausgesuchten Art vorzutragen, welche nicht verdienen, daß ein erhabner Verstand sich dabey aufhalte, und die man nur deswegen sagt, weil es nöthig ist sie zu wissen. Sachen, bey denen es nichts zu denken giebt, kann man niemals zu kurz sagen. Es ist genug, daß ich sage, ich gehe oder er kömmt, und zu sagen, daß man seine Schritte wohin lenkt, oder daß einen der geschwinde Fuß weg trage, sind Blümchen der Rede, welche für die precieuses ridicules oder für einen Pedanten wohl stehen. Ein Held wird in einem Trauerspiele, wenn es die Umstände erfodern, einem andern sagen können: Setze dich. Kaum wird es sich schicken zu sagen: Laß dich nieder, und noch weniger: beliebt dir, dich zu setzen. Am allerwenigsten aber wird es mit seiner Ernsthaftigkeit übereinkommen, wenn er spräche: Erspare deinen Füßen die Last deinen Cörper zu tragen. Je mehr ein Mensch Verstand hat und je gesitteter er durch den Umgang worden ist, desto mehr ist er überhaupt davon entfernet dergleichen weitläuftige Umstände zu machen, in welchen kleine Geister und halbgesittete Leute sich einbilden, daß die artige Lebensart bestehe. Alles also was das Ansehen eines bloßen Compliments hat, ist der Majestät des Trauerspieles nachtheilig, und auch sodann wenn eine Danksagung oder et-[26]was dergleichen vorkömmt, hat man nöthig diejenigen Worte zu vermeiden, welche den gewöhnlichen und alltäglichen Complimenten nahe kommen. Wir haben oben das Exempel an der Danksagung, die Racine dem Bajazet in den Mund leget. So natürlich es wäre, eine Danksagung in den Worten zu machen: Ich
233] danke dafür oder ich bin dir dafür verbunden, so lächerlich würde es in einem Trauerspiele seyn.

Der Nachdruck ist ebenfalls eines von den vornehmsten Hülfsmitteln, die Majestät des Ausdruckes zu befördern. Eine Deutlichkeit, welche diejenigen Begriffe, die vor andern das Hauptwerk eines Gedanken ausmachen, zu heben und in ihr Licht zu setzen weiß, welche die Zweydeutigkeiten vermeidet,

jenige, was es sagen soll, ohne Umschweif und in seinem völligen Lichte vor Augen stellet. Der Verstand des Zuschauers oder Lesers weiß niemals weniger, was man sagen will, und hat niemals undeutlichere Begriffe von dem, was ihm vorgestellet wird, als wenn er nach langen Umschweifen zwar viel Worte, aber nichts, das Aufmerksamkeit verdiente gehöret hat.

Dieser Nachdruck wird meistentheils durch die Kunst demjenigen was man sagen will eine gute Art zu geben, befördert, zuweilen aber kann er auch dadurch gehindert werden, und die Urtheilungskraft des [28] Poeten muß hierinnen die Gelegenheiten unterscheiden, wo es besser und nachdrücklicher ist eine Sache mit ganz eignen und natürlichen Worten zu sagen oder sie zu umschreiben. Die Parodie der Alzire tadelt nicht mit Unrecht den Ausdruck des Voltaire, da er von den Waffen der Americaner redet und sie

Des habitans des eaux depouilles inutiles.

nennet, um nicht hâretes des poissons Fischgräden zu sagen. Denn diese Worte sind so zweydeutig und so unbestimmt, daß man aus dieser Unterschreibung nicht so gleich schließen kann, was er sagen will. Und Herr Voltaire hätte eine genauere und deutlichere Umschreibung suchen sollen. Der Vers des Racine:

Ecoutez, Bajazet, je sens que je vous aime
Hör, Bajazet, ich fühl, daß ich dich liebe.

kann durch die allerwohlausgesonnenste Redensart nicht ersetzet werden, wenn man gleich die Stricke, die Ketten, die
5] Kerzen und die Flammen der Liebe auf einen Haufen zusammen brächte, um dieses auf eine recht neue Art auszudrücken.

So wohl der Schwung des Ausdruckes, als der Nachdruck desselben, kann eben so wenig ohne die Schönheit der Gedanken bestehen, als sich die Glätte und der Glanz einer Marmorsäule ohne den Marmor denken läßt, der geglättet ist. Der Mensch hat nichts edlers an sich, als daß er denkt, und je geschwinder und richtiger er denkt, desto edler ist er.

denken geben, gehören nur in die äußersten Fälle, wenn der Verstand des Menschen betäubet zu seyn scheinet, für einen Oedipus der in der größten Verzweiflung ist, und nicht weiß, an welches von seinen Verbrechen er zuerst denken soll, für eine Elektra, die vom Klagen müde ist, und nach einer langen Betrachtung ihres Unglücks gleichsam aufhöret zu denken, für eine Person, die durch ein jählinges Unglück in Entsetzen geräth; und wenn sie nicht wieder durch Gedanken unterbrochen werden, drücken sie nicht die Gemütsbewegungen eines Helden, sondern eines gemeinen Menschen aus, der dann und wann ein großes Geschrey über eine Kleinigkeit machet, und selbst nicht weiß, was ihm fehlet.

Ich glaube, ich habe mich so deutlich erkläret, daß ich auf den Einwurf nicht antworten dürfte, den mir manche machen möchten, die die Gewohnheit haben, daß sie um den einen Fehler zu rechtfertigen, so gleich das andere ihm entgegen gesetzte Aeußerste angreifen. Soll dann, werden sie sagen, ein Trauerspiel aus lauter Orakeln bestehen? Wenn man so viel körnichte Gedanken haben will, so darf man ja nur einen Haufen Sinngedichte sammlen, und hernach die Nahmen der redenden Personen nach eignem Gefallen darüber setzen. Es ist nicht dieses, was ich sage. Gedanken, die mit ihrem gehörigen Nachdrucke vorgetragen sind, sind keine Orakel, und an einander hängende Reden, welche einen Verstand verrathen, der lebhafte Vorstellungen von den Dingen
7] hat, sind keine Sinngedichte. Es gehet nirgends leichter an, die Namen der redenden Personen hinzusetzen, wohin man will, als in denenjenigen [31] Trauerspielen, wo die Helden nichts als gleichgültige Erzählungen und mit gezwungenen Ausrufungen vermischte gemeine Dinge vorbringen. Diese schicken sich für einen Carakter so gut als für den andern; Hingegen da ein ieder Mensch eine Sache auf eine andere Art betrachtet, so kann es nur sehr selten und fast niemals gleichgültig seyn, wem ich eine Rede, die voll Gedanken ist, in den Mund legen will.

Gleichwol will ich, um allen Misverstand zu vermeiden, noch nachfolgende zwo Anmerkungen hinzusetzen.

auf die Art, wie eben dieſelben Leute bey verſchiedenen Umſtänden nicht mehr eben dieſelbe Art zu denken, und denſelben Verſtand haben, und wie ihr Verſtand bald fruchtbarer, bald eingeſchränkter zu ſeyn ſcheinet, ſo wird man mir dieſes zugeſtehen müſſen. Aus eben dieſem Unterſchiede kömmt es, daß die Helden des Corneille weit reicher an Gedanken ſind, als die Helden des Racine. Weil der erſtere mehr Muth und der andere mehr Zärtlichkeit in ſeinen Stücken aufführet. Racine iſt faſt eben ſo reich an Gedanken und eben ſo erhaben, wenn ſich die Gelegenheit anbiethet, eben dergleichen Gemütsbewegungen vorzuſtellen. Aber die natürliche Neigung hat den einen getrieben, mehr zärtliche und den andern mehr mit Muth und Ehrgeiz angefüllte Geſchichte, zum Grunde ihrer Werke zu legen. Es iſt [33] kein nöthigerer Kunſtgriff in der Schreibart als dieſer, den Ausdruck nach der Materie einzurichten. Ein guter Maler wird ein Bild, worinnen er Entſetzen ausdrücken will, nicht
9] mit eben ſo zarten Zügen entwerfen, als die Liebe Jupiters und der Danae, ſondern es wird in ſeinen kleinſten Pinſelſtrichen etwas ſo rauhes ſeyn, wie es der Zweck ſeines Bildes erfordert. Es giebt alſo keine ungeſchicktern Vergleichungen, als wenn ich verlange, daß ein Stück, wo der Kriegesgeiſt und die Ehrbegierde herrſcht, in eben der Schreibart abgefaßt ſeyn ſoll, wie ein anderes, worinnen durchgehends von Liebe geredet wird.

Ich verlange nicht, daß man dieſe Begriffe von dem majeſtätiſchen des Ausdrucks in den Trauerſpielen für neu halten ſolle. Sie kommen mit dem Longin und den Regeln aller guten Kunſtrichter völlig überein. Auch die flüchtigen Gedanken des Fenelon ſagen nichts anders, wenn man ſie genau betrachtet, und aus den dabey angeführten Exempeln erkläret. Sie werden durch die Exempel der Alten und der beſten neuern tragiſchen Dichter, ſowohl in Frankreich, als in England und Italien beſtätiget. Wenn man die Trauerſpiele des Euripides und Sophokles nicht in den lateiniſchen Ueberſetzungen lieſt, als in welchen letztern ihnen die Anſtändigkeit ihrer Schreibart durchgängig ausgezogen, und die

Helden ſo zu ſagen, in Bettlerskleidern vorgeſtellet ſind, ſo wird man finden, daß ich wahr rede. Was die Wahl der Worte betrifft, ſo ſind die Griechen noch weiter darinnen gegangen, als eine Nation heut zu Tage gehet, indem ſie in den Trauerſpielen wie in andern Gedichten die meiſten Dinge, die im gemeinen Leben allzu oft vorkommen, mit ganz an=[34]dern Namen benennen, als womit ſie gewöhnlich beleget zu werden pflegen. Es iſt bekannt, daß die alten Tragödienſchreiber ſehr viel auf lange und die Ohren füllende Wörter hielten. Was den Schwung der Redensarten angehet, ſo fehlet es nirgends an der Feinigkeit derſelben, und er iſt beſonders in Erzählungen, und Beſchreibungen oft prächtiger, als wir ihn heut zu Tage wagen dürfen. Sie hüten ſich auch nicht ſo ſehr vor ſcharfſinnigen Gedanken, als viele vorgeben, welche gern die Alten zu Exempeln ihrer matten und kraftloſen Schreibart machen wollten. Nur ſind wegen der Liebe, die die Griechen und [beſonders die Athenienſer zu den öffentlichen Reden hatten, meiſtentheils längere Reden darinnen, als man ſich zu den itzigen Zeiten getrauen darf, auf dem Theater hören zu laſſen, und zwar methodiſche und ordentlich ausgearbeitete Reden, welches man nicht anders bey ihnen verlangen kann, da dieſelben Zuſchauer, denen zu Gefallen dieſe Trauerſpiele geſchrieben worden, dergleichen Reden täglich von den größten Leuten ihres Vaterlandes öffentlich halten hörten.

Um auch hierinnen nichts ohne Beweis zu ſagen, will ich einige Zeilen anführen, die aus Antworten und Gegenantworten beſtehen, und worinnen faſt jede Zeile etwas ſcharfſinniges enthält. Dergleichen kann man in allen Trauerſpielen der Alten, und dann und wann dreyßig und mehr Zeilen nach ein ander finden. Sie ſind aus des Euripides Iphigenia in Aulis genommen*)

*) [400] *ΜΕ. Αἴ, αἴ, φίλους ἄρ᾽ οὐχὶ κεκτήμην τάλας.*
ΑΓ. Ἐι τοὺς φίλους γε μὴ θέλεις ἀπολλύναι.
ΜΕ. Δείξεις δὲ ποῦ μοι πατρὸς ἐκ ταυτοῦ γεγώς;
ΑΓ. Συνσωφρονεῖν σοι βούλομ᾽, ἀλλ᾽ οὐ συννοσεῖν.
ΜΕ. Ἐς κοινὸν ἀλγεῖν τοῖς φίλοισι χρὴ φίλους.
ΑΓ. Εὖ δρῶν παρακάλει μ᾽, ἀλλὰ μὴ λυπῶν ἐμέ.

[35] Menelaus.

Ach! bin ich ärmster denn von Freunden ganz entblößt?

Agamemnon.

Nein! wenn du nur sie selbst nicht ins Verderben stößt.

Menelaus.

Wo zeigest du, daß wir von einem Vater stammen?

Agamemnon.

Zum Guten, nicht zur Wut, stimm ich mit dir zusammen.

Menelaus.

Gemeinschaft auch im Schmerz ist wahrer Freunde Pflicht.

Agamemnon.

Die fodre wohlzuthun, doch mir zu schaden nicht.

Es ist mir lieb, daß ich um dieses zu bekräftigen meinen Lesern als das vierte Stück dieses Bandes eine Uebersetzung der Elektra des Sophokles vorlegen kann. Die Entfernung hat mir nicht gestattet, dieses Stück, das schon vor mehr als fünf Jahren fertig gelegen, von neuem wieder durchzusehen, und ich kann im voraus gestehen, daß die Begierde die Gedanken des Textes in eben der Kürze und mit demselben Nachdrucke zu sagen, hin und wieder mehr Härtigkeit in den Versen meiner Uebersetzung verursachet hat, als ich wünschte. Es ist mir nicht daran gelegen gewesen, die Worte sondern die Majestät und die Leidenschaften des Griechischen Trauerspiels auszudrücken. Ich habe mich daher sehr oft genöthiget gesehen, eine Metaphor des Griechischen Textes mit einer ganz andern im Deutschen zu geben, indem in zwey verschiedenen Sprachen es oftmals trifft, daß eine Metaphor in der einen Sprache gemein, abgebraucht und gar lächerlich ist, die man in der andern ganz neu und edel findet; ich bin gezwungen gewesen, dann und wann eine Schönheit, die ich nicht ausdrucken können durch eine ganz andre wieder zu ersetzen. Denn die Schönheiten eines Textes in der Uebersetzung weglassen, und was in dem erstern prächtig gesagt ist, in der letztern mit eigent-

Gedanken zur Aufnahme des däniſchen Theaters.

[Werke 3, 259—298]

[261] Bey vielen Nationen iſt es das Schickſal des Theaters geweſen, ſeine erſte Bildung aus den Händen nichtswürdiger Landſtreicher zu empfangen; und meiſtentheils auf die unanſtändigſte Weiſe gemishandelt zu werden, ehe es nach und nach zu einiger Schönheit gelanget iſt. Das däniſche Theater genießt den Vorzug, daß es entweder nie in einer ſo niederträchtigen Geſtalt erſchienen, oder daß wenigſtens das Andenken davon erloſchen iſt; da es hingegen noch immer deutſche Komödiantenbanden giebt, welche mit den unförmlichſten und unanſtändigſten Vorſtellungen herumziehen. Die gute natürliche Geſchicklichkeit der neuen däniſchen Acteurs, da ſie zumal ſtudierte Leute ſind, erweckt in mir die Hoffnung, daß durch dieſelben das Kopenhagenſche Theater ſich nicht allein in Hochachtung erhalten, ſondern auch immer mehr hervorthun werde.

Da ich bemerke, daß faſt jeder, der einige Einſicht in witzige Werke zu haben glaubt, ſich Mühe giebt, dieſen neuen Acteurs Erinnerungen mitzutheilen, und daß ein jeder ſie gern nach ſeinen Begriffen eingerichtet ſehen wollte; ſo verleitet mich meine Liebe zu den dramatiſchen Gedichten, und der Fleiß, welchen ich nunmehr zwölf Jahre lang, faſt in allen meinen Nebenſtunden, auf die Regeln des Theaters und auf Schauſpiele verwendet, einige von meinen Gedanken

zu eröffnen. Ich will hierbey nicht dasjenige sagen, was mich [262] selbst am meisten vergnügen würde, sondern ich will mich an die Stelle der Nation setzen, und Betrachtungen anstellen, wie dieselbe am besten belustiget, und wie zugleich das neue Theater ihr am nutzbarsten gemacht werden könnte.

Ich wünschte, daß es den Acteurs bey ihrem Anfange, da sie stets mit Erlernung neuer Stücke beschäfftiget sind, nicht an Zeit fehlen möchte, des Abts Hedelin von Aubignac Pratique du theatre, des Brümois Theatre des Grecs, die Erklärungen über des Aristoteles Dichtkunst, die Anmerkungen, die Corneille über seine eigenen Stücke gemacht hat, die Kritiken, die in Frankreich von Zeit zu Zeit über theatralische Werke erschienen sind, des Riccoboni Remarques sur tous les theatres d'Europe, desselben Reformation du theatre, (worinn man doch aufmerksam seyn muß, seine ungegründeten Einfälle von nützlichen Erinnerungen zu unterscheiden;) ferner i paragoni di teatro, die Vorreden, Prologen und Epilogen zu den englischen Theaterstücken, wie auch einige deutsche Schriften über die Schaubühne zu lesen. Diese Belesenheit würde ihnen statt der Erfahrung dienen; und sie würden, ohne sich sklavisch nach diesen Abhandlungen zu richten, daraus viel Anleitung nehmen können, was sie auf ihrem Theater versuchen sollten.

Ich sage mit Fleiß, ohne sich sklavisch darnach zu richten. Denn eine jede Nation schreibt einem Theater, das ihr gefallen soll, durch ihre verschiedenen Sitten auch verschiedene Regeln vor, und ein Stück, das für die eine Nation gemacht ist, wird selten den andern ganz gefallen. Wir können uns hiervon besonders durch den großen Unterschied des französischen und des englischen Theaters überzeugen. Beyde sind in ihrer Art sehr schön; und doch wird nicht leicht ein englisches Stück auf dem französischen, noch ein französisches auf dem englischen Theater vollkommenen Beyfall erwarten dürfen. Die Engländer lieben eine viel zusammengesetztere Verwirrung, die sich aber nicht so deutlich entwickelt, wie auf dem französischen Theater, sondern nur die interessantesten [263] Puncte der Handlung bemerkt. Die Franzosen

hingegen gehen Schritt vor Schritt in der Handlung fort; ſie hüten ſich, den geringſten Sprung zu thun; ſie dulden keine Unterbrechung durch Nebenwerke, wenn gleich dieſe Nebenwerke zuletzt zur Vollkommenheit der Haupthandlung mit einſtimmen ſollten; ſie wollen alles erklärt, und alles umſtändlich erzählt haben, damit ſie nichts rathen und ſchließen dürfen, ſondern bloß das Vergnügen haben, zu hören und zu empfinden. Das erſtere kömmt von der Geſchwindigkeit und Ungeduld im Denken her, die den Engländern eigen iſt, und das andere von dem zärtlichen Gemüthe der Franzoſen, welches bey einer Erzählung ſogleich ſich für eine gewiſſe Perſon einnehmen läßt, auf dieſelbe allein ſeine Aufmerkſamkeit wendet, nichts hören will, was nicht dieſelbe unmittelbar angeht, und ſich auch mit Kleinigkeiten beſchäfftigen kann, ſo bald ſie nur dieſe Perſon, an der ſie Antheil nehmen, betreffen. Aus dieſem verſchiedenen Charakter beyder Nationen rührt es ferner her, daß der Engländer in den Theaterſtücken viel Unterredungen leidet, die nur von ferne zur Sache gehören, wenn ſie ihm nur zu denken geben; und daß der Franzos hingegen bloß mit der Vorſtellung der nächſten Umſtände ſeiner Handlung beſchäfftiget iſt. Der Engländer erwuchert dadurch viele kleine Anmerkungen über das menſchliche Leben, kleine Scherze, kleine Abſchilderungen der Natur, welche der Franzos nicht leichtlich auf ſein Theater bringen kann; weil ſie nicht geſchickt ſind, eine wichtige Folge in einer Handlung nach ſich zu ziehen, und nur von weitem, und durch Folgen der Folgen damit verknüpfet werden können. Der Franzos ſieht die Liebe in ſeinen Schauſpielen, ſo wie in ſeinem Leben, für die einzige Hauptbeſchäfftigung eines Herzens an, das einmal verliebt iſt; er opfert ihr alle ſeine Gedanken auf; und er geht darinn mit Seufzen, mit Bitten, mit Ehrfurcht und mit einer Zärtlichkeit zu Werke, deren Vorſtellung vielen andern Nationen, die nicht mit ſolchem Eifer verliebt zu ſeyn pflegen, langweilig, verdrießlich und unwahrſcheinlich vorkömmt. Der Engländer läßt zwar auch bisweilen dieſe [264] Leidenſchaft eine große Heftigkeit erreichen, doch nur ſtufenweiſe; und eben darum raſet ſie bey

Der gemeine Mann kann die Feinigkeit von Molierens Misanthropen, von Destouches Ruhmredigen, und von andern solchen Stücken nicht empfinden; da dieselbigen hingegen ein sonderbares Vergnügen für den Hof sind, weil ein jeder darinnen hier und da das Bild eines seiner Bekannten zu sehen vermeynt, und zuweilen sein eigenes sieht. Da man Zeit genug hat, bald diese, bald eine andere Art von Schauspielen vorzustellen, und also alle Classen der Zuschauer zu vergnügen, so würde man unrecht thun, wenn man etwas unversucht ließe, das zur Belustigung eines ansehnlichen Theils derselben dienen könnte.

Etwas kann man indessen voraus wissen. Es ist nämlich nicht zu leugnen, daß man hier im Witze so weit noch nicht gekommen ist, daß die Stücke des Theaters, und andere zum Unterrichte und Zeitvertreibe verfertigte Werke des Witzes oft, wie in Paris, die allgemeinen Unterredungen der Gesellschaften ausmachten. Dargegen habe ich bey meinem langen Aufenthalte in dieser Stadt aus keinen Kennzeichen schließen können, daß der Geschmack verderbt wäre. So viel Gefallen auch die Dänen an dem Ruhme finden, daß sie fremde Sprachen wohl reden, so verachten sie doch ihre Muttersprache nicht; sie haben Liebe für dieselbe. Und daß sie gleichfalls eine Liebe zu witzigen und angenehmen Stücken haben, sehe ich nicht allein aus dem verdienten Beyfalle, den sie Holbergs Komödien gegeben haben, sondern noch mehr schließe ich es aus der Aufmerksamkeit, womit man einige aus dem Deutschen übersetzte Stücke angehört hat, die nichts enthielten, das vorzüglich belustigen oder einnehmen konnte. Leute, die keine Empfindungen vom Witze haben, können durch nichts, als entweder durch recht grobe Possenspiele, oder durch außerordentlich schöne und einnehmende Dinge zur Aufmerk-[267]samkeit gebracht werden. Hingegen zeigt es ein Verlangen an, sich an den Werken des Witzes zu vergnügen, wenn man auch bey dem Mittelmäßigen, das doch sonst seiner Natur nach einschläfert, noch aufmerksam bleibt. Ich schließe aus dieser Aufmerksamkeit, daß die Erregung der Leidenschaften hier ihre Wirkung thun

wird; wenn man nämlich verſucht, auch Trauerſpiele auf das Theater zu bringen, die hier denenjenigen, die nicht ausländiſche Schriften leſen, beynahe noch ganz unbekannt ſind.

In den nordlichen Ländern, Deutſchland mit eingerechnet, wird die Liebe auf dem Theater ſchwerlich den ſtarken Eindruck in die Herzen der Zuſchauer machen, den ſie bey den Franzoſen macht; und ich weis kaum, ob ich dieſes für einen Nachtheil oder für einen Vorzug achten ſoll. Gleichwohl iſt gewiß, daß eine Liebe, die nicht aufs Aeußerſte getrieben wird, allemal für die Zuſchauer angenehm ſeyn muß, wenn ihr an edeln Geſinnungen und Empfindungen zuwächſt, was ſie an der Heftigkeit verliert, weil doch die meiſten Menſchen auf ſolche Art geliebt zu ſeyn wünſchen. Die Abſchilderungen der Betrübniß, der Freundſchaft, des Zornes, des Ehrgeizes, der Rachbegierde, werden gleichfalls überall bey den Zuſchauern Herzen finden, die an dieſen Empfindungen Theil nehmen. Einer meiner Freunde, ein gebohrner Däne, äußerte einmal die Meynung gegen mich, daß die Trauerſpiele deswegen bey ſeiner Nation nicht gefallen würden, weil ſie ſelbſt zur Traurigkeit geneigt wäre. Aber geſetzt auch, man fühlte bey dem erſten Trauerſpiele ſo viel, daß man ſelbſt die erregte Leidenſchaft unangenehm fände; ſo würde es damit, wie mit den beſten Speiſen gehen, die der Zunge anfangs nicht angenehm ſind, weil ſie dieſelbe zu ſtark angreifen, und die doch hernach deſto beſſer ſchmecken. Es iſt niemand, der an den Gemälden der verſchiedenen Leidenſchaften mehr Vergnügen findet, als derjenige, der ſelbſt vorzüglich zu denſelben geneigt iſt. Daher vergnügen ſich die Engländer in ihren Trauerſpielen am meiſten an Abbildungen der Ver-[268] zweiflung, des Entſchluſſes zum Selbſtmorde, und an den heftigſten Leidenſchaften; die Franzoſen hingegen am meiſten an den Abbildungen der Liebe.

Nach den Urtheilen gebohrner Dänen findet ſich in dem Charakter ihrer Nation etwas geſetztes und gelaſſenes. Wenn man daraus ſchließen wollte, daß ausſchweifend luſtige Einfälle und wahre Luſtigmacher-Schwänke nöthig wären, dergleichen Leute aus ihrer Gleichgültigkeit zu bringen, und

zum Lachen zu bewegen, so würde man übel schließen. Man wird dadurch zwar mehr Lachen, aber in der That weniger wirkliches Vergnügen erwecken, als durch einen gesitteten Scherz. Denn man muß bedenken, daß auch wohl der allergesetzteste Mensch sich oft nicht wird enthalten können, über ungereimte und grobe Dinge zu lachen, ja laut zu lachen, wofern sie sehr poßierlich sind; aber daß auch er der erste seyn wird, der sich schämt, gelacht zu haben, und daß sein Vergnügen nicht groß seyn kann, da er wider seinen Willen gelacht hat. Ein Scherz hingegen, der Wahrheit und Feinigkeit in sich hält, ist gerade derjenige, welcher gesetzten Leuten das meiste Vergnügen erweckt; denn er kitzelt, so lange und so oft, als man daran denkt. Solche Leute können am leichtesten bey den Abschilderungen der Thorheiten von gutem Herzen lachen, weil sie durch ihre Gelassenheit mehr als andere im Stande sind, die Ausschweifungen einzusehen, die oft aus einer allzugroßen Lebhaftigkeit herrühren, und weil sie nicht sich selbst zu dergleichen Thorheiten geneigt finden. Die Italiäner, welche nichts weniger als gleichgültig und gelassen sind, treiben die Buffonnerie aufs höchste, und die ernsthaften Engländer brauchen nur ein feines Salz, um Lachen zu erwecken. Die Maskerade, und die honnette Ambition, haben bisher unter allen Stücken, die ich hier aufführen gesehen, den meisten Beyfall erhalten. [269] Diesen Anmerkungen muß ich noch eine beyfügen; daß ich nämlich hier weniger als an andern Orten finde, daß Leute darum angenehm und wohlgelitten werden könnten, weil sie viel haseliren, und daß das Frauenzimmer, welches doch keinen geringen Theil des Schauplatzes ausmacht, hier mehr, als irgendwo, einen Widerwillen vor plumpen Redens- [illegible] hat.

Der hier entworfene Charakter schicket sich besonders [illegible] den Mittelstand, von welchem man meynt, daß er das [illegible]esige Theater vor allen andern unterstützen und in die [illegible]änge hinaus unterhalten werde. Er entfernet sich auch nicht gar weit von dem Charakter des hiesigen Adels, aus welchem zwar verschiedene, die ausländische Schauspiele

gesehen haben, den gegenwärtigen Anfang verachten, die aber wohl bald anders Sinnes werden dürften.

Der Pöbel ist an allen Orten darinnen einerley, daß dasjenige, was eine feine Artigkeit in sich hat, für ihn nicht gemacht ist, und daß er etwas haben muß, das mit seiner groben Einbildungskraft übereinstimmt. Diejenigen, die von ihrer Studierstube aus Regeln vorschreiben, halten dafür, daß man den Pöbel gar nicht achten, und nichts aus Gefälligkeit für ihn thun soll; wie denn Boileau dieser Gefälligkeit wegen den Moliere tadelt. Diejenigen aber sind nicht so strenge, die fürs erste aus der Erfahrung urtheilen, daß ein Stück, welches sich hin und wieder nach dem Pöbel bequemt, eben den Mann unterhalten helfen muß, der den Misanthropen, oder den Britannicus würdig vorstellen soll; und die hierbey auch dem Pöbel ein Vergnügen nicht misgönnen, welches doch für ihn kein Vergnügen seyn würde, wenn es nicht nach seinen Begriffen eingerichtet wäre. Diese erlauben, daß man gewisse Lustspiele für den Pöbel insonderheit [270] bestimme, die man alsdann aufführen mag, wenn er feyert, und Zeit hat, den Schauplatz zu besuchen. Es ist alsdann ein Verdienst für einen klugen Kopf, wenn er auch in solchen Lustspielen das rechte Maaß zu treffen, und sie mit nützlichen Sittenlehren zu vermischen weis; und wenn er die Kunst versteht, indem er den Pöbel nach seiner Art belehret und ergetzt, andern, die nicht Pöbel seyn wollen, zu zeigen, wie schlecht pöbelhafte Sitten stehen.

Ehe ich aber diese Anmerkungen über den Charakter der Zuschauer anwende, die Einrichtung des dänischen Theaters zu bestimmen, muß ich etwas von dem Endzwecke der theatralischen Gedichte sagen. Denn wie kann man wohl die vortheilhafteste Einrichtung einer Sache bestimmen, ohne ihren Endzweck zu erwägen?

Das Theater würde seine Natur verändern, und nicht mehr unter die Ergetzlichkeiten gehören, wenn man nicht festsetzte, daß der Hauptzweck desselben in demjenigen Vergnügen beruht, welches die Nachahmung der menschlichen Handlungen erwecket. Dieses Vergnügen ist um desto edler,

richter wollten gern einen großen Theil schöner Schauspiele, in welchen die Sitten und Leidenschaften vortrefflich abgemalt sind, bloß darum verworfen oder umgegossen haben, weil sich nach ihrem Kopfe nicht eine gewisse Hauptlehre aus denselben ziehen läßt; gleich als ob man große Theaterstücke mit vieler Kunst deswegen verfertigte, um eine einzige, bekannte, seichte, und oft sehr unbestimmte Sittenlehre zu sagen, die man aus der Komödie eines Seiltänzers ebenfalls herleiten kann. Ein so wunderlicher Beweis giebt andern Anlaß, über das so sehr gerühmte Lehrreiche des Theaters zu spotten, und die Sittenlehren desselben für seicht und nichtswürdig auszurufen.

In der That hat das Theater nicht nöthig, eine andere Absicht vorzugeben, als die edle Absicht, den Verstand des Menschen auf eine vernünftige Art zu ergetzen. Wenn es [272] lehrt, so thut es solches nicht wie ein Pedant, welcher es allemal voraus verkündiget, daß er etwas Kluges sagen will; sondern wie ein Mensch, der durch seinen Umgang unterrichtet, und der sich hütet, jemals zu erkennen zu geben, daß dieses seine Absicht sey. Es ist genug, wenn der Poet weis, daß er in seinem Werke Gelegenheit hat, der Sittenlehre Dienste zu thun. Und der dramatische Poet hat diese Gelegenheit, besonders durch eine genaue und feine Abschilderung der Gemüther und Leidenschaften. Die Kenntniß des Menschen macht einen sehr wichtigen Theil der Sittenlehre aus. Diese Kenntniß besteht größtentheils in der Kenntniß der Charaktere und Leidenschaften. Das Theater ist ein Bild von beyden; und je genauer es die Natur nachahmet, das heißt, je schöner es ist, und je mehr es vergnügt; desto lebhafter malt es uns die Gemüther. Es ist wie eine Schilderey, oder ein Riß, der manchmal uns Begriffe von Dingen macht, die wir nicht gesehen haben, und manchmal uns die Dinge in größerer Deutlichkeit zeigt, als wir sie in der Natur erblicken können. Eine solche Schilderey sondert eine Sache von den Nebenumständen ab, mit denen das Original vermischt ist. Die Natur zeigt uns den Heuchler, den Eifersüchtigen, den Spieler, den Menschenfeind nicht in

— — — Er ist ein Sohn der Tugend,
Und diese schützet stets des Himmels hoher Arm.

bestand seine Sammlung noch meistentheils aus lauter weißem Papiere. Hingegen glaube ich wohl, daß man aus den Lustspielen des Moliere, und einigen andern, ein ganz gründliches Buch von der Artigkeit der Sitten zusammensetzen könnte. Und Racine, Corneille, Voltaire und die englischen Tragödienschreiber haben dann und wann Sachen gesagt, welche desto nützlicher sind, da man sie vergebens in [274] einem moralischen Systeme suchen würde, wo man die Tugenden und Leidenschaften nur obenhin zu betrachten pflegt.

Ein anderer und nicht zu verachtender Endzweck der Schauspiele ist die Auszierung und Verbesserung des Verstandes bey einem ganzen Volke. Ich weis nicht, warum die Lobredner der Schauspiele diesen Vortheil fast übergehen, da er doch gewiß so wichtig ist, als der vorhergehende. Ein gutes Theater thut einem ganzen Volke eben die Dienste, die der Spiegel einem Frauenzimmer leistet, das sich putzen will. Es zeigt ihm, besonders in dem Aeußerlichen des Umgangs, was übel steht, und was lächerlich ist. Es giebt ihm Exempel von Gesprächen, von feinen Scherzen, von einer guten Art zu denken. Es bereichert den Witz der Zuschauer nach und nach mit guten und muntern Einfällen. Es ertheilt einem jungen Menschen Anleitung, wie er die Welt kennen lernen, und die Denkungsart der Menschen aus ihren Reden auf eben die Weise entwickeln soll, wie auf der Schaubühne die Eigenschaften und Schwachheiten der vorgestellten Personen aus ihren Worten und Handlungen erkannt werden. Es verbreitet den Geschmack an Künsten und Wissenschaften; es lehrt auch den geringsten Bürger Vernunftschlüsse machen, und höflicher werden. Und eben sein größter Vortheil ist, daß es alle diese Kenntnisse und Einsichten auf eine unvermerkte Weise, auch so gar in den Kopf und in den Umgang derer zu bringen weis, welche mit Fleiß ihren Beruf in der Unwissenheit und im Müßiggange suchen, und nichts anders thun wollen, als sich die Zeit vertreiben. Ihr Geist

bildet ſich, ohne daß ſie ſich deſſen ſelbſt bewußt ſind, nach der Art zu denken und zu reden, die ſie hören; und ſie werden witzig und artig, oder wenigſtens erträglich im Umgange, ehe ſie daran gedacht haben, es zu werden. Die guten und artigen Sitten der Athenienſer wuchſen in dem Maaße, wie der gute Geſchmack ihres Theaters zunahm. Die Römer fiengen zu gleicher Zeit an, höflich zu werden, und ein Theater nach dem Muſter der Griechen zu haben. Die heutigen [275] Völker werden nach demſelben Maaße für geſitteter gehalten, in welchem ihr Theater feiner und vollkommener iſt. Und wenn die übrige Auspolierung ihrer Sitten etwas darzu beygetragen hat, ihr Theater zu verbeſſern; ſo kann man wiederum mit Grunde behaupten, daß die Verbeſſerung und Aufnahme ihres Theaters zur Verbeſſerung ihrer Sitten etwas beygetragen hat. Genug, man kann ſagen, daß die Feinigkeit ihres Theaters und die Feinigkeit ihrer Sitten meiſtentheils in einem gewiſſen Verhältniſſe mit einander geſtanden haben, und daß es damit, wie mit zweenen Steinen zugegangen, welche beyde einander glatt ſchleifen.

Nach dieſen feſtgeſetzten Begriffen wollen wir nun unterſuchen, was für Eigenſchaften zu den neuen Stücken erfodert werden, die man inskünftige hier aufführen wollte; wie man zu ſolchen Schauſpielen, welche die erfoderlichen Eigenſchaften haben, am leichteſten gelangen könne; und was etwa bey der Aufführung derſelben zu beobachten wäre. Denn wenn ſich das hieſige Theater auf einem beſtändigen Fuße erhalten ſoll, ſo muß man durch die Neuheit und durch die Reinigkeit der Stücke, die man auf daſſelbe bringt, nach und nach bey den Zuſchauern Geſchmack an Schauſpielen und Liebe zum Theater zu erwecken ſuchen. Dieß iſt das einzige Mittel, zu verhindern, daß das Theater eines Orts nicht alsbald verfalle und untergehe; ſondern ſich, je länger es dauert, immer mehr Zuſchauer und Liebhaber erwerbe.

[276] So vielerley Arten von ſittlichen Handlungen es giebt, welche eine Reihe von Abſichten, Mitteln und Folgen in ſich enthalten; und ſo vielerley die Perſonen ſind,

von denen ſolche Handlungen vorgenommen werden; ſo vielerley Arten theatraliſcher Stücke giebt es. Wenn ich alſo die Handlungen in ſo weit betrachte, als ſie entweder das Lachen, oder ernſthafte Leidenſchaften erregen; und wenn ich die Perſonen, ihrem Stande nach, in hohe und niedrige eintheile; ſo werde ich folgende Arten von Schauſpielen herausbringen: Erſtlich, Handlungen hoher Perſonen, welche die Leidenſchaften erregen; zweytens, Handlungen hoher Perſonen, welche das Lachen erregen; drittens, Handlungen niedriger Perſonen, welche die Leidenſchaften erwecken; viertens, Handlungen niedriger Perſonen, welche das Lachen erwecken; fünftens, Handlungen hoher oder niedriger, oder vermiſchter Perſonen, welche theils die Leidenſchaften, theils das Lachen erregen. Die erſte Art von dieſen Handlungen iſt der Grund zu denjenigen Schauſpielen, die man Tragödien nennt, und aus den andern insgeſamt entſtehen Komödien, worunter auch die Schäferſpiele gehören.

Wir würden der Natur Unrecht thun, und die Zuſchauer eines Vergnügens berauben, wenn wir eine von dieſen Arten der Handlungen vom Theater ausſchließen wollten; und wir haben wirklich Exempel aller dieſer Arten bey den geſittetſten Völkern. Von der zweyten Art iſt die Komödie Amphitruo; von der dritten die Schäferſpiele, die Gouvernante des de la Chauſſée; von der vierten der größte Theil der Komödien; von der fünften der Cyklops des Euripides, der Ehrgeizige und die Unbedachtſame des Destouches.

[277] Ueberhaupt wird weiter unten von ſelbſt erhellen, daß die Erregung der Leidenſchaften, ſo bald ſie zum Hauptzwecke wird, das Lächerliche ausſchließe; wenn aber die Erregung des Lachens der Hauptzweck iſt, die Erweckung der Leidenſchaften dadurch nicht gänzlich ausgeſchloſſen werde, ſondern viel-[278]mehr ein gewiſſes Maaß davon in den mehreſten Fällen zuträglich, ja faſt nothwendig ſey.

Von den niedrigen Perſonen bis zu den hohen giebt es ſehr viele Grade. Und nach dieſen Graden wird wiederum die Komödie von ſehr verſchiedener Art; und jede dieſer

man aber allein bey dieſen Vorſtellungen des niedrigen Standes ſtehen bliebe, ſo würde man die große Mannichfaltigkeit, deren das Theater fähig iſt, verlieren, und dem Vergnügen des Zuſchauers nicht wenig entziehen. Der Zuſchauer würde dabey der Einfälle und Redensarten des gemeinen Mannes durch die Wiederholung überdrüßig werden. In Anſehung der Sittenlehre würde uns vieles entgehen; denn man würde die Thorheiten vornehmer Leute, die Künſte, womit ſie dieſelben verſtecken, die Vermiſchungen der Leidenſchaften, und noch weit mehr eben ſo wichtige Wahrnehmungen der Sittenlehre unberührt laſſen. Man würde die edeln Empfindungen des Herzens, die in die höhern Komödien einfließen, und die ein weſentliches Stück der Trauerſpiele ausmachen, ganz und gar entbehren müſſen. Es würden auch die Vornehmen, das iſt, faſt jedermann (denn wer will gern zum gemeinen Manne gehören?) in den Gedanken ſtehen, daß alle die Thorheiten, die in ſolchen Komödien vorgeſtellt ſind, ſie gar nicht angiengen. Wenn man hingegen auch ihre Thorheiten in den Komödien von einer höhern Gattung erkennt, ſo findet der gemeine Mann deſto weniger Entſchuldigung für ſich, da er ſieht, daß dieſelben Fehler, die er an ſich hat, auch an Höhern lächerlich ſind. Was endlich die Auspolierung des Verſtandes betrifft, ſo wäre zu beſorgen, daß dieſelbe gänzlich unterbliebe, wenn man das Theater allein auf die niedrigſte Gattung von Schauſpielen einſchränkt. Der Verſtand, der die Gegenſtände, die ihn vergnügen, am leichteſten faßt, möchte ſich vielmehr alsdann das Plumpe und das Ungeſittete des Pöbels eindrücken, und unvermerkt nachahmen lernen, das ihm doch auf dem Theater aus einem ganz andern [280] Endzwecke gezeigt worden. Wenn er hingegen auch Handlungen von anderer Art zu ſehen bekömmt, ſo wird er aus der Vergleichung urtheilen, daß ihm die Grobheiten des Pöbels nur darum vorgeſtellt werden, damit er deſto kenntlicher ihren Uebelſtand bemerke. Komödien, worinnen Perſonen von feiner Erziehung vorgeſtellt werden, und die ſo beſchaffen ſind, wie unter andern der Miſanthrop, und die Beſchwerlichen des

Moliere, tragen zur Verbeſſerung des Verſtandes und der Aufführung junger Leute ungemein viel bey.

Mein Rath iſt alſo, mit Beybehaltung der Komödien aus dem niedrigen Stande, die man ſchon hat, in denen Stücken, die man neu auf das Theater bringt, immer höher zu ſteigen; aus dem niedrigern Stande in den Mittelſtand, aus dem Mittelſtande an den Hof, und endlich bis zu den Tragödien zu kommen. Auf dieſe Weiſe wird man ſich verſprechen dürfen, allen Ständen durchgängig zu gefallen; der Verſtand der Zuſchauer wird immer geübter werden, auch die feinſten Einfälle mit Vergnügen und Aufmerkſamkeit zu hören; und man wird eines beſtändigen Beyfalls verſichert ſeyn, weil man für alle Arten der Zuſchauer arbeitet, und weil unter ſo vielen Abänderungen ein jeder einige nach ſeinem Geſchmacke finden wird.

Da es in allen Gattungen der Schauſpiele gute und ſchlechte Stücke giebt, ſo ſieht man, in der Auswahl derer, die am geſchickteſten ſind, zugleich zu gefallen und zu beſſern, theils auf ihre innere Einrichtung, theils auf die Einkleidung und äußerliche Ausführung des Plans.

Handlungen, die ſich zur Schaubühne ſchicken, ſind ſolche, die aus Abſichten, aus Mitteln, dieſe Abſicht zu erlangen, und aus den Folgen dieſer Mittel zuſammengewebt ſind. Die Kunſtrichter nennen die Abſicht und ihre Mittel, die Verwirrung; und diejenige endliche Folge, welche entweder die Abſicht nebſt ihren Mitteln erfüllet, oder ſie dergeſtalt niederreißt, daß ihre Erlangung den handelnden Perſonen unmög-[281]lich gemacht wird, nennen ſie die Auflöſung. Man verlangt nur Eine Handlung in einem theatraliſchen Stücke; das iſt, daß nichts darinnen vorkomme, welches nicht entweder zur Beförderung, oder zur Hinderniß, derjenigen letzten und endlichen Folge gereicht, durch welche die Auflöſung geſchieht. Dieſes iſt ſehr natürlich. Denn wenn man es auch nur in einer Erzählung wagt, Umſtände einzumiſchen, die zur Sache nicht gehören, ſo ſchläfert man ein; und wenigſtens hat es allezeit die üble Wirkung, daß man die Aufmerkſamkeit des Zuhörers

theilt, und also schwächt. Wie aber ein Knoten aus mehr oder weniger Enden, die im Anfange gar nicht an einander hängen, zusammengeknüpft seyn kann; wie eine einzige Begebenheit eine Folge von vielerley ganz verschiedenen Absichten und Mitteln seyn kann, die anfangs gar nichts mit einander gemein hatten, und die dennoch alle zu gleicher Zeit, und durch dieselbe Begebenheit, theils erfüllt, theils umgestoßen und vernichtet werden: so kann ein Theaterstück im Anfange aus ganz verschiedenen Handlungen zu bestehen scheinen, welche doch zuletzt in einen Punct oder in einen Knoten zusammenlaufen, und also eine einzige Handlung ausmachen. Ein anderes Theaterstück hingegen kann vom Anfange an nur mit einer einzigen Absicht sich beschäfftigen, und sich beständig bey ihren Hindernissen und Mitteln aufhalten. Von der ersten Art sind die guten Schauspiele der Engländer, von der andern der Franzosen ihre. Zum Beyspiele der ersten Gattung dient das beständige Ehepaar, (the constant couple,) wo eine große Menge von Verwirrungen durch die Erkenntniß eines Ringes aufgelöst wird; und als Beyspiele der andern Gattung kann man den Tartüffe des Moliere, oder fast alle Holbergische Stücke anführen. Wenn die Frage ist, bey welcher Art der Verwirrung das dänische Theater sich am besten befinden werde, so ist es ohne Zweifel bey dieser letztern, welche die Aufmerksamkeit des Zuschauers mehr beysammen erhält, und keine so große Tiefsinnigkeit erfodert, als bloß den Engländern angenehm ist. Diese Art nimmt weit mehr ein, und ist durch [282] den Beyfall, den die Holbergischen Stücke erhalten haben, bey uns schon hinlänglich geprüft; indem dieser Beyfall gewiß großentheils der Einfachheit der Handlungen zuzuschreiben ist, durch welche die Gedanken des Zuschauers immer auf einen Punct gerichtet bleiben. Wie die Holbergischen Komödien auf der einen Seite die überhäuften Absichten und Verwirrungen vermeiden, so vermeiden sie auf der andern die Unthätigkeit, da immer eine Scene nach der andern verplaudert, immer von denselben Dingen geredet, und gleichwohl nie etwas gethan wird; welchen Fehler in-

z. E. im Misanthropen ist; wenn nämlich die Fehler der Hauptperson so beschaffen sind, daß sie die Hochachtung des Zuschauers nicht ausschließen. Sind zwo Personen in einem Schauspiele, welche die Hochachtung des Zuschauers gleich stark verdienen, und ihr Glück und Wohl ist einander entgegen gesetzt; so muß man sich in Acht nehmen, daß der Zuschauer nicht in eine Unentschlossenheit gerathe, für wen er sich erklären will; denn dieß würde ihn beynahe zur Gleichgültigkeit verleiten können. Die allerfeinste Erfindung der Fabel, und die allerschönste Ausführung der Charaktere ist vergeblich, wenn dadurch nur der Verstand, und nicht zugleich das Herz eingenommen wird. Der Dichter wird eine schöne Arbeit verfertigt haben, an der niemanden gelegen ist.

Hieraus folgt von selbst, daß eine Komödie, so sehr es ihre Absicht und Bestimmung ist, Lachen zu erwecken, doch allezeit mit Erregung einiger Leidenschaften vermischt seyn muß. Keine Handlung, an der etwas gelegen seyn soll, kann so beschaffen seyn, daß diejenigen, die sie betrifft, sie ganz gleichgültig und ohne alle Leidenschaft ansähen; und wenn die Zuschauer mit den aufgeführten Personen wünschen und leiden sollen, so kann dieses nicht anders geschehen, als durch Erregung der Leidenschaften. Eine Handlung ohne Leidenschaften ist keine Handlung; denn sie müßte alsdann keine Ab-[284]sichten und keine Mittel zu denselben enthalten. Zuweilen ist das Lächerliche mit den Leidenschaften so sehr vermischt, daß beydes zugleich erregt wird. Eine Probe hiervon hat man an dem Geizigen des Moliere, da ihm sein Geldkasten genommen worden. Der arme Schelm erwecket sodann Mitleiden und Lachen zugleich. Moliere hat überhaupt diese Kunst unvergleichlich verstanden; und Arnolf in der Schule des Frauenzimmers, da er auf die letzt rasend verliebt wird, ist gleichfalls ein Beyspiel davon. Ein gewisses Stück im italiänischen Theater, die beyden Harlekine, ist, was die Einrichtung der Fabel betrifft, eines der vollkommensten, das ich noch gefunden habe.

Trommel, des Destouches unversehenes Hinderniß, sind Stücken der Intrigue, wobey gleichwohl die Charaktere sehr gut beobachtet sind. Eben diese Eintheilung läßt sich auch bey den Trauerspielen machen. Oedipus und Iphigenia sind Stücken, welche die Verwirrung zur Hauptabsicht haben; der Britannicus ist ein Charakterstück, worinn Nero die Hauptrolle spielt, und Britannicus diejenige Person ist, die das Herz des Zuschauers für sich hat; welches mit meiner obengemachten Anmerkung übereinstimmt, daß dieses nicht allezeit sich für die Hauptperson erklären müsse.

In der Wahl der Charaktere hat man am meisten nöthig, sich nach den Sitten einer jeden Nation zu richten; so wie man auch auf der andern Seite eben darinnen die mei-[286]ste Geschicklichkeit beweisen kann. Um einer Nation zu gefallen, muß man ihr solche Charaktere vorstellen, deren Originale leichtlich bey ihr angetroffen werden, oder die sich doch sehr leicht auf ihre Sitten anwenden lassen. Man findet ein schlechtes Vergnügen an Vorstellungen, deren Originale man nicht kennt, oder die man wohl gar für unmöglich hält. Ein französischer Financier; der Dottore der italiänischen Komödie; ein englischer Landjunker, der sein Haus mit einer Zugbrücke versehen hat, seine Tochter als einen Schatz eingeschlossen hält, und so bald sich jemand nähert, unter den Waffen erscheint; das Modevorurtheil, welches in Frankreich eine schöne und nach den jetzigen Sitten eingerichtete Komödie ist; dieß alles würde auf dem dänischen Schauplatze eine schlechte Wirkung thun. Die Sklavinnen der Griechen und Lateiner, welche man sich zu Maitressen kauft, würden eben so wenig jetzo gefallen, wenn sie nicht etwa unter dem Schutze anderer desto bekanntern Charaktere, mit denen sie zugleich vorgestellet werden, Beyfall finden. Stücke von so fremden Sitten werden nicht allein nicht sonderlich gefallen, sondern sie sind auch sowohl in Absicht auf den Verstand als auf das Herz von wenig Nutzen.

Deswegen aber behaupte ich nicht, daß man keine Geschichte fremder Völker auf das Theater bringen könne. Ich glaube vielmehr selbst, daß es sehr oft nöthig ist, den Schau-

ich rathen, in dem Fremden nicht so weit zu gehen, daß das Volk, dem man zu gefallen sucht, nicht mit einer gewissen Leichtigkeit sich Begriffe davon machen könnte. Wenn der Zuschauer zu viel von fremden Sitten erlernen muß, ehe er den Zusammenhang der Verwirrung einsieht, so verliert er die Geduld, und das schönste Stück misfällt. Man glaube ja nicht, daß ich die Vorstellung fremder Sitten überhaupt verwerfe. Es würde vielmehr ein großes Vergnügen für den Verstand seyn, die Verschiedenheit der [288] Charaktere aller Nationen aus der Vorstellung fremder Sitten zu erkennen; wofern es nur geschieht, ohne die Gemüther der Zuschauer durch eine weitläuftige Erzählung verwirrter Umstände, die man voraussetzet, zu ermüden. Solche fremde Sitten, die sich von selbst erklären, können daher in der Tragödie wohl Statt finden. Hingegen wenn man lachen soll, so lachet man bey weitem nicht so gern über Thorheiten, die man niemals gesehen hat, als über solche, die man täglich sieht.

Sowohl in der Wahl, Verschiedenheit und Feinigkeit, als auch der genauen Bestimmung der Charaktere, zeiget sich besonders die Größe des Meisters. Ein kleiner Geist wird sich begnügen, wenn er nur überhaupt beobachtet, daß er denjenigen, den er erst viel Zaghaftigkeit bezeigen lassen, nicht hernach muthig vorstellt, und daß er den, der sich erst außerordentlich grausam erwiesen, nicht auf einmal außerordentlich barmherzig werden läßt. Ein anderer, der etwas feiner seyn will, wird beständig mit den vier Temperamenten zu thun haben, oder es so machen, wie das gemeine italiänische Theater. Dieß hat den Fehler, daß man immer denselben Charakter des alten Mannes, denselben Charakter des Liebhabers, dieselbe Liebhaberinn, kurz dieselben Personen wieder kommen sieht; und ich kann nicht begreifen, wie die Zuschauer solche Wiederholungen ohne Ekel ansehen können. Diese Einförmigkeit benimmt der Komödie alles Lehrreiche, für das Herz sowohl als für den Verstand, und sie läßt ihr nichts, als das unvollkommene Vergnügen, übrig, das aus der Verwirrung der Fabel entsteht; ein Vergnügen,

Man ist sehr bald damit fertig, einen Poeten zu beschuldigen, daß seine Charaktere übertrieben sind, wenn er sich bemühet hat, sie deutlich und angenehm zu machen. Es geschieht dieses oft mit Rechte, aber auch dann und wann mit [290] Unrechte. Ein Poet in Paris hatte vor einiger Zeit eine Komödie geschrieben. Man fieng an, zu pfeifen, und rief: „Das ist zu weit getrieben! Das überschreitet alle Wahrscheinlichkeit!“ Er ward hierüber böse, kam heraus auf das Theater, und sagte: „Meine Herren, wie wollen Sie sagen, daß es unwahrscheinlich ist? Meine Frau, und meine Töchter haben das, und noch mehr gethan.“ In der That kann man ein ziemliches Zutrauen zu der Größe der menschlichen Thorheit haben. Es kann manchen Zuschauer dünken, daß ein Mensch nicht so viel Thorheit in so kurzer Zeit begehen könne, als auf dem Theater geschieht. Aber wenn sich dieses nicht oft in der Welt zuträgt, so kömmt es daher, weil im gemeinen Leben die Gelegenheiten zu Thorheiten nicht so dicht beysammen stehen, als in der Komödie, wo eine ununterbrochene Handlung, an der ihm gelegen ist, ihm ein weites Feld giebt, sich von mehrern Seiten und in seiner wahren Beschaffenheit zu zeigen. Auch im gemeinen Leben würde man zur Gnüge sehen, worzu Leute von gewissen Charakteren fähig sind, wenn man sich die boshafte Bemühung machen wollte, sie ausdrücklich in solche Umstände zu bringen, die ihre Thorheiten ins Licht setzen. Der Grad der Thorheit, der aus einer Rede oder Handlung hervorleuchtet, kann zuweilen tadelhaft seyn, wenn er bis in die Gränzen der Narrheit und Raserey übergeht. Diese Gränzen lassen sich vielleicht durch folgende Regel bestimmen. Ein Mensch, der noch weis, was er thut, und der also nur thöricht und nicht närrisch ist, wird niemals etwas unternehmen, wodurch er sich selbst als ein Narr vorkommen muß. Er macht sich vielmehr in seinem Verstande gewisse Grundsätze, die seiner Thorheit gemäß sind, und durch welche sie so beschönigt, daß er sich noch klug dünken kann. So lange seine Handlungen unter diese Grundsätze gebracht werden, und dadurch einige Beschönigung und Farbe bekommen

gewesen sey, alles, was zur Handlung gehört, ihnen auf das deutlichste und ordentlichste zu erzählen; ihnen zu berichten, was für Personen sie vor sich sehen, und an welchem Orte dieselben erscheinen; und daß er gleichwohl sich nicht merken lasse, als ob er wisse, daß Zuschauer zugegen sind. Ein Acteur, der mitten in einer Komödie vom Theater aus die Zuschauer anredet, und also die Person, die er vorstellt, auf einen Augenblick ablegt, um seine eigene zu spielen, thut in der That nichts anders, als ob er mit dem Löwen im Peter Squenz sagen wollte: „Ihr lieben Herren, laßt euch nicht leid seyn; ich bin kein rechter Löwe, sondern ich soll es nur bedeuten."

Dieses sind im kurzen die innerlichen Regeln des Theaters, welche aus den Begriffen einer Handlung und der Nachahmung entstehen, wenn dieselben mit dem Endzwecke des Schauspiels, nämlich zu gefallen, zu lehren, und den Verstand aufzuheitern, zusammengehalten werden.

Die äußerliche Form eines guten Schauspiels haben die Kunstrichter in zwo Regeln gefaßt, worzu sie durch die Umstände des Theaters und der Zuschauer, und durch die Begierde, das Vollkommene vor dem Unvollkommenen zu wählen, veranlaßt worden sind. Sie haben darzu ihren guten Grund gehabt: sie sind aber von ihren Nachfolgern übel verstanden worden. Denn schon oft hat man das Wesen des Schauspiels daraus gemacht, und geglaubt, daß man ein schönes Stück verfertigt habe, wenn man nur diese Regeln wohl in Acht genommen, ob man gleich die Schönheit der Handlung und der Charaktere gänzlich aus den Augen gesetzt hatte. Diese Regeln heißen, kurz gesagt; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes.

[293] Wer eine ausführliche Erklärung derselben verlangt, kann sie nirgends vollkommener und mit mehrerm Verstande abgehandelt finden, als in Hedelins theatralischer Dichtkunst, einem sehr guten Buche, welches zu einer gründlichen Kenntniß des Theaters vorzügliche Dienste leistet.

Einige Kunstrichter beweisen diese beyden Regeln sehr

Stunden zu viel. Es ist wahr, das Maß der Zeit sind die Begebenheiten, die darinn vorgehen; und der Zuschauer sollte wohl, so lange er in der Entzückung ist, durch die Menge von Begebenheiten, die er sieht, durch das viele Ausgesuchte und Nachdenkliche, das er hört, sich bereden lassen, daß er mehr als die drittehalb Stunden, die währenden Schauspiels verlaufen, dabey zugebracht habe. Unterdessen weis ich doch nicht, ob es gerade vier und zwanzig Stunden sind. Vielmehr kann sich der Zuschauer, der eine beständige Folge von Handlungen vor sich gesehen hat, keine Nacht vorstellen, darinnen man inzwischen ausgeruhet hätte. Und da die geschehenen Begebenheiten ihm das Maß der Zeit an die Hand geben; so muß diese Zeit auch in einem gewissen Verhältnisse, und nicht bald geschwind, bald langsam verlaufen. Doch alles dieß macht keine nothwendigen Regeln; denn sie fließen nur aus dem Vorzuge des Bessern vor dem weniger Guten.

Die Wahrheit zu gestehen, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser, als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Scenen nicht verändert wird. Aber wenn keine Ursache vorhanden ist, warum die auftretenden Personen sich an dem angezeigten Orte befinden, und nicht vielmehr an demjenigen geblieben sind, wo sie vorhin waren; wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause [295] wäre, in aller Gelassenheit mit sich selbst, oder mit einem Vertrauten gesprochen, ohne daß dieser Umstand auf eine wahrscheinliche Art entschuldigt wird; kurz, wenn die Personen nur deswegen in den angezeigten Saal oder Garten kommen, um auf die Schaubühne zu treten: so würde der Verfasser des Schauspiels am besten gethan haben, an Statt der Worte: Der Schauplatz ist ein Saal in Climenens Hause, unter das Verzeichniß seiner Personen zu setzen: Der Schauplatz ist auf dem